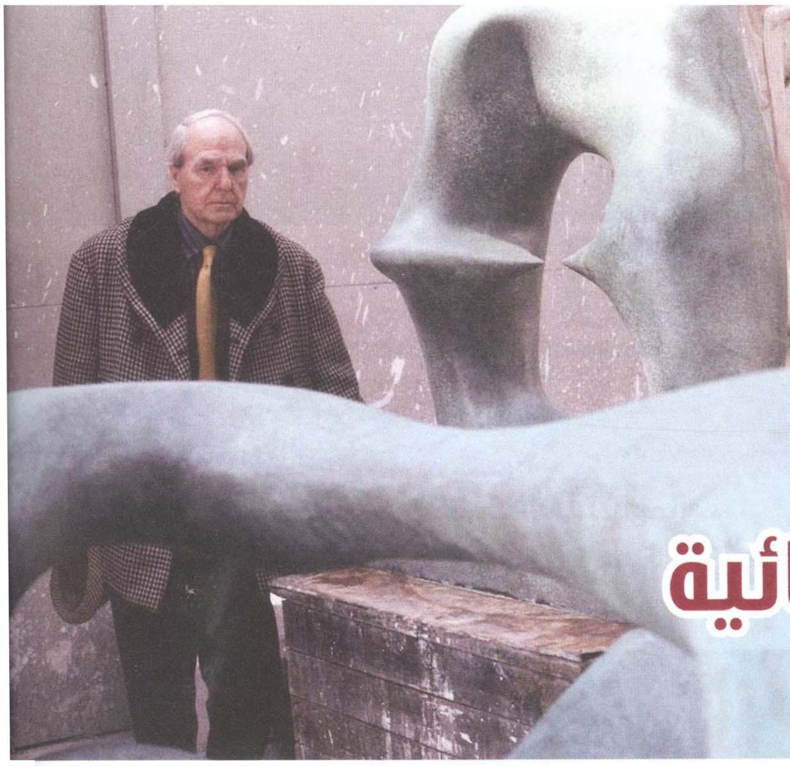


هنري مور في أستديو النحت

ثلاث مقالات في النحت

هنري مور .. فنان التلقائية

«تتمثّل غاية نحات مثل هنري مور في أن يقدم تصوّراته في أشكال طبيعية بالنسبة إلى مادته التي يتعامل معها. هذه كلمات فنان. فنان لا يحلّق في آفاق ما وراء الطبيعة، ولا يسبح بين مدركات أو نظريات جمالية. إنه فنان يتكلم إلينا بتلقائية ومباشرة من خلال تجربته. (هربرت ريد)

بقلم : هربرت ريد
ترجمة: الفاروق عبد العزيز - الكويت

المقال الأول : مشهد من النحت (1)

صدر فن النحت اليوناني المتأخر عن فكرة آمن بها فنانوه إيمانا شديدا، وهي فكرة عبادة المثل أو الشبيه. لقد صبوا جلّ اهتمامهم على نحت أعمال تمثّل الواقع تمثيلا تاما كاملا. وكان اهتمامهم بهذه الفكرة يفوق بكثير ما منحته أمم سابقة عليهم من اهتمام لها. وبعد ذلك وفي عصر النهضة اتجه هذا العصر بكليته إلى بعث المثال اليوناني من مرقده. ومنذ ذلك التاريخ، منذ عصر النهضة، ظل النحت الأوروبي، وحتى بداية العصور الحديثة، رافعا بصره متطلعا نحو مثاله اليوناني.

وعلى أعتاب العصر الحديث كان العالم قد قطع ثلاثين ألفا من السنين منذ بدأ يخرج لنا منحوتاته. وفي عالمنا المعاصر أضحى لدينا، نحن وأولئك النحاتين القلائل الذين عاشوا منذ مائة عام أو نحو ذلك، وبفضل سهولة الاتصال العالمي وإمكانية التقارب، أضحى لدينا علم بكثير من آثار هذا التراث العالمي، وبالتالي لم يعد في إمكان معرفتنا بالفن اليوناني ومثاله أن تغبش أبصارنا وتحول بيننا وبين تعرّف الموروث النحتي الذي أبدعته سائر أمم الأرض. بين أيدينا الآن صور فوتوغرافية حية للنحت في العصور الباليوليثية والنيوليثية جنبا إلى جنب مع النحت السوري والبابلي والمصري واليوناني المبكر والصيني والاتروسكي والهندي والياباني والمكسيكي والبيروفي والرومانسكي والبيزنطي والقوطي والزنجي، وكذلك صور للنحت في جزر البحار الجنوبية والنحت الهندي الأمريكي في الشمال. بأيدينا الآن أمثلة حية مصورة يسهل الاطلاع عليها، ويمكننا، عن طريقها، أن نلقي نظرة عالمية شاملة على التراث النحتي - نظرة لم تكن ميسورة من قبل بحال.

لقد كان تحطيم المثال اليوناني، وكان هو المثال الأوحد، أمام عيني النحات الحديث نقطة تحوّل عظمى في تاريخه، هذا في الوقت الذي كان فيه اتجاه جديد ينمو ويتأصّل بأعمال مصورين من أمثال سيزان Cezanne، وسوراه Seurat. إنها نقطة تحوّل ابتعثت فيه القدرة على أن يكتشف للمرة الأولى الدلالة الانفعالية الكامنة في الأشكال بدلا من التسمّر أمام قيم تمثيلية مجردة. لقد وضعت عنه إصره وحررته حتى استطاع أن يكتشف للمرة الأولى كنه مادته التي يتوسّل بها في عمله... يكتشف أهميتها في ذاتها. لقد نفخت فيه من روحها كي يفكر في مادته، ويخلق فنه بالنحت، والنحت التلقائي المباشر. لقد أنارت له السبيل كي يتفهّم مادته، كي يتعاطف معها حتى لا يدفعها دفعا إلى أن تتعدى حدود إمكانياتها النهائية التي حددتها لها الطبيعة فلا تخلّف حينئذ إلّا بناء واهنا ضعيفا. لقد علّمته نقطة تحوّله تلك أن النحت في الحجر يجب أن يبقى، وبأمانه، نحتا في الحجر. علّمته معنى أن يحاول النحات دفع الحياة في عمله، فيكسيه لحما ويجري في عروقه دما، وينبت له شعرا فوق رأسه، ويضع له نونته على خده أو ذقنه... علّمته أن معنى هذه المحاولة هو أن النحات قد انحط إلى مستوى سحرة المسارح! إن أمامه الآن ومنذ استيعابه لنقطة تحوّله العظمى تلك عالما فسيحا لا متناهيا سوف تكون الطبيعة والعالم من حوله، وكما كانا دائما، نبعين يفيضان لإلهامه. منهما سوف يتعلم مبادئ الاتزان والإيقاع، وفيهما سوف يراقب النمو العضوي للحياة، سوف يحس بالانجذاب والتنافر، بالتناسق والتقابل، وربما جاء عمله يحمل قيما تمثيلية نسبيا، أو ربما جاء كالموسيقى والعمارة غير تمثيلي، ولكن عليه أن يعلم أن المحاكاة الآلية للأشياء وللحياة من حوله سوف تصيبه بالاستياء! فقد نسف ظهور آلة التصوير والنقش على الأصداف graph-Cameo هذه المحاكاة كغاية له. بعد نقطة تحوّله سيرغب الفنان في أن تكون أعماله خلقا جديدا في ذاته، وليست مجرد حيل أو مآثر تنسخ الحياة أو الذاكرة تحيا حياة ميتة كأشغال الشمع في صورتها المطابقة للواقع.

يختلف نحات عن آخر عند وضع غاياته أو اختيار مثله، وهذا طبيعي إذ إن هناك أسبابا للتباين في

الشخصية وفي الذاتية كما أن هناك أسبابا أخرى في درجة نمو كل منهما فنيا. والنحت الذي يؤثّر في ويحركني هو نحت اجتمعت له كل عناصر الحياة، نحت يحيا بذاته ويملأ المكان كله. هكذا يحيا عندما تتوافر له عناصره المكوّنة له، عندما تتكامل وتقوم حينئذ بدورها بفاعلية مؤثّرة ككتل تحقق تعارضا حقيقيا بين مكوّنات البناء كله، تعارض لا يحدثه مجرد نحت سطحي بارز. كما أن هذا النحت ليس خاضعا تماما لقوانين التناظر، إنه نحت سكوني، نحت قوي حي يمدنا بقوة وطاقة عظيمتين كهاتين اللتين نستمدهما من الجبال الشامخات. إن لهذا النحت حياة خاصة به. إنه نحت مستقل تماما عن الشيء الذي يمثّله.

المقال الثاني: غايات النحات [2]

يكتشف الفنان من خلال تجربته الماضية، ومن خلال ملاحظته الدءوب للقوانين الطبيعية، ومن خلال نقده لأعماله وأعمال الآخرين، وكذلك بتأثير طبيعة شخصيته وبنائه النفسي، ومن خلال شكل المرحلة التي يمر بها في طريق ممارسته الفنية... يكتشف أن ثمة سمة معينة يتسم بها فن النحت، وتمثل بالنسبة له أهمية جوهرية. وبالنسبة إلي فقد استطعت أن أتوصل إلى تحديد السمات الآتية:

الإخلاص للمادة

لكل مادة صفاتها وخصائصها التي تتفرّد بها دون غيرها من المواد. ولا تقوم المادة بدورها في تشكيل فكرة النحات إلا حينما يباشر النحات، من جهة، عمله بتلقائية ومباشرة، ثم حينما ينشئ، من جهة أخرى، علاقة حية وفعّالة بينه وبين مادته. حينئذ فقط يمكنه البدء في تشكيل المادة. فالحجر على سبيل المثال، وهو مادة صلبة ومركزه الذرات، يتطلّب حذرا في التعامل معه فلا ينبغي أن يكسوه الزيف لكي يبدو لحما طريا، ولا ينبغي أن يُدفع دفعا إلى أن يتعدى حدود إمكانياته البنائية التي حددتها له الطبيعة، فلا يخلف حينئذ إلا البناء الواهن الضعيف، ينبغي أن يحتفظ الحجر بوتره الحاد المشدود وحجريته الصلبة المركزة.

الوجود الكامل للأبعاد الثلاثة

التعبير النحتي في أوجه هو الشكل في حقيقة الفراغية الكاملة.

أن ننحت أشكالا بارزة على سطح الكتلة معناه أننا نضرب صفحا عن الإمكانية الكاملة للتعبير النحتي، وحينما يتفهم الفنان مادته وتتوافر لديه المعرفة بإمكانياتها البنائية كما حددتها لها الطبيعة، حينئذ وليس قبل ذلك تتاح للنحات الحرية اللازمة للتفاعل مع مادته في حدودها. بعد ذلك ينفتح الطريق أمام النحات لكي يحيل كتلة جماد إلى



من منحوتات هنزي مور

تكوين تحقق له وجوده الشكلي الكامل، تكوين يزخر بكتل متنوعة الأحجام والنسب تتفاعل في كليتها التي تملأ المكان. تثقل وتشتد هنا، تمتد وتتعارض هناك في علاقة فراغية كاملة. تكوين سكوني بمعنى أن مركز الجاذبية يقع داخل القاعدة ذاتها، لا يبدو واقعا فوقها أو متحركا بعيدا عنها. سكوني ومع ذلك يسري توتر دينامي حساس بين مكوناته.

وفي عالم النحت، النحت في وجوده الشكلي الكامل، لا وجود لزاويتي رؤية متناظرتين على الإطلاق. إن تحقيق الرغبة في خلق الشكل يصل أقصاه عندما ترتبط هذه الرغبة بانعدام التناظر، لأن أية كتلة متناظرة، أي يتساوى جانباها، لا يمكن أن تعطي أكثر من نصف وجهات النظر المختلفة التي تزخر بها أية كتلة لا متناظرة . كما يتصل اللاتناظر أيضا بالرغبة فيما هو عضوي، وتلك رغبة تعتمل في داخل النحّات في اتصال أوثق من اتصاله بالرغبة فيما هو هندسي.

وعلى الرغم من أن الأشكال العضوية قد تكون متناظرة في نسقها العام، فإنها في تفاعلها مع البيئة والنماء والجاذبية تفقد كمال تناظرها.

تأمل الأشياء الطبيعية

تأمل الطبيعة جزء من حياة الفنان. إنها ممارسة تزيد دوما من إمكانية تفاعله مع الشكل، كما تحفظه نشيطا دفاقا بعيدا عن الانحباس في دائرة النمط المعادل للطبيعة فقط. إن تأمل الطبيعة يغذي إلهامه بدفقه الحياة ويمنحه فرصة التجدد على الدوام.

وعلى الرغم من أن الجسم الإنساني هو أول ما يثير أعمق أعماق اهتمامي، فقد استطعت أن أكتشف مبادئ الشكل والإيقاع من دراسة الأشياء الطبيعية كالحصباء، والصخور، والعظام، والأشجار، والنباتات وغيرها.

فالحصباء، وكذلك الصخور، تكشف عن منهج الطبيعة في تكوين الحجر.

فترينا حصباء البحر الناعمة، التي استهلكتها الأمواج، طريقة المعالجة الناعمة المتآكلة والمنهوكة للحجر، كما أنها تكشف عن مبادئ في اللاتناظر.

أما الصخور فتظهر لنا طريقة المعالجة المصقولة المتقطعة الحادة للحجر، كما تكشف عن إيقاع للكتلة عصبي ومسنّن.

وتكشف العظام عن قوتها البنائية الرائعة وتعرض علينا حدة وصلابة في الشكل، كما تظهر فاصلا انتقاليا رقيقا بين كل جزء من الشكل وآخر، كما أنها تقدم تنوعا كبيرا في الأجزاء.

وترينا جذوع الأشجار أصول مبادئ النمو في الوقت الذي تكشف لنا فيه عن قوة في تشكيل المفاصل، كما أنها تسمح بيسر الانتقال من جزء لآخر، في الوقت الذي تقدم فيه المثال الأعلى لنحت الخشب بينما ترتفع لأعلى في حركة متعرّجة صاعدة.

وترينا الأصداف صورة الطبيعة في شكلها الصلب المجوف - النحت المعدني، كما أنها تتمتع بكمال مدهش في الكيان المنفرد.

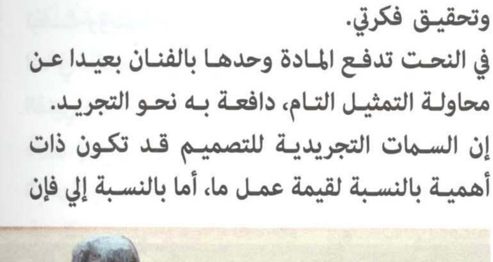
بإمكان النحات أن يوسّع من آفاق تجربته مع الشكل بدراسة تلك المجموعات التي لا يمكن حصرها من الكيانات والإيقاعات التي تزخر بها الطبيعة دائما. وقد وسّع استخدام الميكروسكوب والتليسكوب من مجال معرفة هذه المجموعات. وبجانب هذه السمات الشكلية فإن هناك سمات أخرى للرؤية والتعبير.

الرؤية والتعبير

تتمثّل غايتي في عملي كنحات في أن أجمع بقدر ما يمكنني من التكثيف بين المبادئ المجردة للنحت وتحقيق فكرتي.

في النحت تدفع المادة وحدها بالفنان بعيدا عن محاولة التمثيل التام، دافعة به نحو التجريد.

إن السمات التجريدية للتصميم قد تكون ذات أهمية بالنسبة لقيمة عمل ما، أما بالنسبة إلي فإن



امرأة جالسة 1957-1958

العنصر النفسي البشري يعادل عندي نفس الأهمية المعطاة للسمات التجريدية. ولو اجتمع العنصران، التجريدي والبشري، في عمل ما فإن النتيجة في النهاية سوف تكون معنى أعمق.

الدفعة الحيوية والقدرة التعبيرية

يلزم في تقديري أن تسري في كيان العمل النحتي، ابتداء، دفعة حيوية تنبع من داخله. ولا أعني بهذا أن تكون الدفعة الحيوية للعمل امتدادا لحيوية الحياة أو الحركة أو العمل الطبيعي أو ظلا للأجسام الراقصة الراعشة المهتزة أو كذا أو كذا، كلا! إن ما أعنيه هو إمكانية احتواء العمل الفني على طاقة عظيمة تكمن فيه، على حياة متكاثفة تنبض عناصرها فيه وحده، حياة مستقلة تماما عن الشيء الذي قد تمثّله، وحينئذ، عندما يحيا عمل ما بتلك الدفعة الحيوية الفعّالة، فإننا لا نربط بينه وبين كلمة «الجمال».

إن «الجمال»، بالمعنى الذي كان يفهمه فنانو اليونان المتأخرون وفنانو عصر النهضة، لا يمثّل لي الغاية من نحتي.

والفرق بين «جمال التعبير» و«قوة التعبير» فرق في الوظيفة.

فالغاية من جمال التعبير هي إدخال السرور على الحواس.

بينما تكون الغاية من قوة التعبير هي خلق دفعة الحياة الروحية، وهي التي تحركني وتوغل في أعماقي إلى آماد تتعدى مجالات الحس.

وبما أن غاية العمل الفني ليست إعادة إنتاج المظاهر الطبيعية، فلا يمثّل العمل الفني تبعا لهذا منفذا للفرار من الحياة، بل إنه سيشكل بذاته منفذا للتوغل في أعماق الحقيقة.

ليس العمل الفني مسكّنا أو مخدرا، وليس ممارسة مجردة للذوق الجميل، كما أنه ليس رسما لأشكال تبعث رؤيتها السرور في أوصالنا، ولا ألوانا تُعرض لنا في مجموعات أخاذة تخلب الأنظار. ليس العمل الفني زينة أو زخرفا للحياة، إنه أبعد الأشياء عن ذلك. إنه تعبير عن حقيقة الحياة ومعناها، وهو الباعث على بذل الجهد الأكبر في سبيل الحياة.

المقال الثالث : مذكرات في النحت (3)

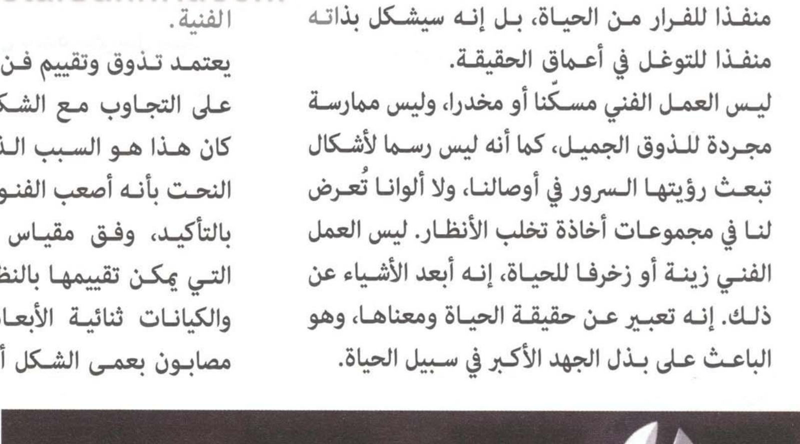
يخطئ النحات أو المصوّر حينما يتحدث أو يكتب كثيرا عن عمله. إن تلك الممارسة ترخي من شدة أوتار فنه. والأوتار المشدودة أمر ضروري بالنسبة إلى عمله. وهكذا فإن محاولته الإفصاح عن غاياته ومقاصده، بدقة منطقية تملأ فيه، سوف تؤدي به بسهولة إلى هاوية التنظير بينما يقبع عمله الحقيقي حبيسا في معرض مشدود بدوره إلى قفص من المفاهيم والمدركات المغلّفة بألفاظ المنطق ومعاني الكلمات، ولكن وعلى الرغم من أن الجانب غير المنطقي، الجانب الغريزي اللاواعي من عقله ينبغي له أن يقوم بدوره كاملا خلال عمله، فإن للفنان أيضا عقلا واعيا لا يصيبه الشلل. إن الفنان يقوم بعمله من خلال استحضار مركز لذاتيته التي يتولى جانبها الواعي تجميد الصراعات في عقل الفنان من جهة، ثم تنظيم استعادته لمخزون الصور والتجارب من ذاكرته من جهة أخرى. إن الجانب الواعي بهذا يقي الفنان الضلال ويعصمه من محاولة الضرب في اتجاهين مختلفين في آن واحد.

من هنا يبدو معقولا أن يسعى النحّات من جانبه، ومن خلال تجربته الواعية، إلى إعداد مفاتيح قد تسهم في معاونة الآخرين لإنجاح محاولتهم للاقتراب، ثم الولوج، إلى عالم النحت. ويحاول هذا المقال أن يضطلع بهذه المهمة غير مدع المزيد. وهكذا فإن المقال ليس مسحا عاما لتاريخ النحت، أو تتبعا لتطوّر تجربتي مع هذا الفن. لا! ليس هذا المقال سوى بعض مذكرات كتبتها حول المشكلات التي واجهتني من آن لآخر خلال ممارستي للعملية الفنية.

يعتمد تذوق وتقييم فن النحت على وجود القدرة على التجاوب مع الشكل في أبعاد ثلاثة. وربما كان هذا هو السبب الذي وصف من أجله فن النحت بأنه أصعب الفنون قاطبة. ويتفوق النحت بالتأكيد، وفق مقياس الصعوبة، على الفنون التي يمكن تقييمها بالنظر إلى الأشكال المسطحة والكيانات ثنائية الأبعاد. إن كثيرا من الناس مصابون بعمى الشكل أكثر من إصابتهم بعمى الألوان. فالطفل الذي يتعلم كيف يرى لا يميز في البداية إلا كيانا ثنائي الأبعاد، إنه لا يستطيع بعد أن يتعرّف المسافات والأعماق. بعد ذلك يتعين عليه من أجل سلامته الخاصة ومن أجل ضرورات عملية أن ينمي، جزئيا وعن طريق اللمس، مقدرته، ولو باعتساف إلى حد ما، على إدراك مسافات ثلاثية الأبعاد. ولكن غالبية الناس لا تمضي مع العمل الفني إلى أبعد من هذه المرحلة، لأنه قد تحقق لهم، وهو المهم في نظرهم، الوفاء بمطالب الضرورة العملية. وعلى الرغم من أنهم قد يصلون إلى درجة مقبولة إلى حد ما من المقدرة على إدراك ماهية الشكل المسطح، فإنهم لا يواصلون المسير باذلين المزيد من الجهد الانفعالي والعقلي الضروري للتوصّل إلى فهم للشكل في وجوده الفراغي الكامل.

هذا هو ما ينبغي للنحات أن يقوم به. عليه أن يواصل دون انقطاع التفكير النظري والعملي في الشكل كوجود كامل في الفراغ. يتعين عليه أن يمسك بالكيان الجامد الصلب كما هو في داخل رأسه. عليه أن يظلّ متفكرا فيه مهما كان حجمه كأنه يحتويه كاملا في تجويف يده. إن النحّات يتمثّل في عقله صورة لشكل معقد من جميع جهاته، وهو يعلم أنه حينما ينظر إلى جهة منه فإنه يرى في عين الوقت الجهة الأخرى بوضوح كامل. ها هو يتعرّف مركز جاذبية عمله وكتلته ووزنه. إنه يعرف حجم عمله كما يعرف حجم الفراغ الذي سيحتله الكيان في الفضاء بعد خلقه.

وعلى المتذوق الحساس لفن النحت أن يدرّب نفسه على الإحساس بالكيان على أنه، ببساطة، كيان فقط. ليس وصفا لشيء أو تذكيرا بذكرى. وعلى سبيل المثال عليه أن يحس بالبيضة بكونها، ببساطة، كيانا صلبا متفرّدا بعيدا عن فائدتها العملية كمادة للغذاء، وبعيدا عن فكرة أدبية قد تطرأ على ذهنه مفادها أن البيضة سوف تخرج طائرا ما، وهكذا ينبغي له أن يوجّه حسّه لتجربة مع كل الأجسام الصلبة كالصدفة أو ثمرة الجوز، والبرقوق والكمثرى، أو فرخ الضفدع أو الفطر أو قمة الجبل، أو حبة من اللوبياء، أو ثمرة الجزر أو جذع شجرة أو طائر أو برعم أو قبرة أو بق الست


جسم متكىء 1951


حد السكين في قطعتين



امرأة جالسة 1957-1958



نحت بارز على جدار

أو بنات الحلال أو قطعة من العظم. وبتجربته كمتذوق حساس مع هذه الأشياء فسيغدو بإمكانه المضي في اختبار قدرته على تذوق أشكال أشد تعقيدا أو مجموعات تضم أشكالا عدة.

والملاحظ أنه منذ عصر الفن القوطي والنحت الأوروبي قد كسته الطحالب ونبتت عند أقدامه الحشائش الضارّة، كما تكاثرت عليه كل أنواع الفضلات السطحية. وكانت نتيجة هذا كله هي احتجاب الكيان النحتي تماما.

وأخيرا بُعث برانكوزي (4) لتخليصنا من هذه الطفيليات والعودة بنا إلى الوعي بالكيان من جديد، ولكي يصل بنا إلى ذلك كان عليه أن يستجمع تركيزه ويصبّه كله في أشكال تلقائية غاية في البساطة والوضوح كي يحفظ منحوتاته، كما كانت بالفعل، أسطوانية متوحّدة، ولكي ينقّي ويصقل كيانا واحدا إلى درجة أصبح معها كيانا ثمينا جدا. إن عمل برانكوزي يعتبر، وبغض النظر عن قيمته في حد ذاته، ذو أهمية تاريخية كبرى في تطور النحت المعاصر. لكن ربما أصبح الآن من غير الضروري أن نقيّد فن النحت ونحبسه في وحدة سكونية شكلية منفردة. باستطاعتنا الآن أن نبدأ في إطلاقه من محبسه كي يربط ويجمع بين أشكال عدة تتنوع في الأحجام والنسب والأجزاء والاتجاهات مشكلا كلا عضويا واحدا.

وعلى الرغم من أن الجسم الإنساني هو ما يثير أعمق اهتمامي، إلا أني حرصت دائما على أن أوجّه مزيدا من العناية نحو دراسة الأشكال الطبيعية كالعظام والأصداف والحصباء وغيرها.

أجد نفسي أحيانا بعد مضي أعوام من المسير فوق الشاطئ نفسه لأزال واقفا فوق البقعة نفسها من شاطئ البحر. غير أن كل عام يمضي يأسر عيني كيان من الحصباء جديد على الرغم من مضي عام على وجودها هناك وبالمئات، ومع ذلك لم تقع عليها عيناي بالمرة من قبل. ومن ملايين الحصى التي أمر بها من مسيرتي فوق الشاطئ أجدني أيضا أختار البعض منها فاغرا فاهي بالعجب ومثارا بتكوينها. لا أنتقي منها سوى البعض مما يتلاءم ورغبتي في خلق شكل في وقت هذا الانتقاء المحدد. وإن جلست أتفحص الحصى واحدة تلو الأخرى ما يلبث شيء آخر أن يقع، إذ إنني قد أوغل في تجربتي مع الشكل راغبا في المزيد، وذلك بأن أعطي لعقلي الفرصة والوقت في محاولة للتكيف مع كيان جديد.

إن ثمة كيانات شاملة وعظيمة يتكيف كل إنسان معها بعمليات لا واعية يمكن أن تتجاوب مع هذه الكيانات ما لم يتدخل الضابط الواعي مغلقا النوافذ.

ترينا الحصباء منهج الطبيعة في صنع الحجر. إن لبعض الحصى التي ألتقطها ثقوبا أو فتحات تتخللها تماما من جانب لآخر.

وعندما أبدأ عملي بالتعامل مباشرة مع مادة حجرية صلبة قابلة للتفتيت فغالبا ما يكون الافتقار إلى التجربة، وغياب الاحترام العظيم للمادة، وكذلك الرهبة والتخوف عند معالجة المادة خشية إفسادها - غالبا ما تكون هذه العوامل سببا في إنتاج نحت سطحي بارز محروم من أية قوة نحتية حقيقية.

وعلى العكس تماما من هذه العوامل فبمزيد من التجربة في التعامل مع المادة، فإن العمل المكتمل في الحجر يمكنه الآن أن يحتفظ بإمكانياته داخل حدود مادته، وبهذا لا يصاب البناء بالوهن والضعف عندما تتعدى المادة حدود إمكانياتها التي حددتها لها الطبيعة، وبهذا أيضا يستحيل الحجر من كتلة فاترة غفل إلى تكوين له وجوده الشكلي الكامل زاخرا بكتل متنوعة الأحجام وبأجزاء تتناغم معا في علاقة فراغية.

ومن الممكن أن تتخلل فتحة ما قطعة من الحجر ومع ذلك لا تعد هذه القطعة ضعيفة البناء، هذا فقط لو كانت الفتحة مدروسة في علاقتها بالحجم والكيان والاتجاه، وعملا بمبدأ شكل القوس فإنها يمكن أن تظل قوية متماسكة تماما. إن الفتحة الأولى التي تتخلّل قطعة من الحجر تكون بمثابة رؤية.

والفتحة التي تصل بين جانب وآخر تتيح الإمكانية للتكوين لكي يستحيل تكوينا ثلاثي الأبعاد.

ومن الممكن أيضا أن يكون للفتحة القدرة على خلق معنى الكيان في ذاتها تماما مثل كتلة صلبة. وحيثما تتخلّل الفتحة الحجر، وعندما تكون الفتحة هي الشكل المراد والمستوعب، يكون النحت في الهواء الطلق ممكنا.

أما عن غموض الفتحة فإن ذلك هو السحر الغامض الذي يكتنف الكهوف التي تتخلل التلال والروابي.

لكل فكرة حجمها الطبيعي الكامل

لقد ظلت قطع من الحجر الجيد في مكانها حول مرسمي لمدد طويلة، لأنه على الرغم من أني أملك الأفكار التي تتناسب مع نسب هذه الأحجار ومادتها فإن حجمها لا يفي بأغراض فكرتي.

وللمقياس حجم يختلف عن حجمه الطبيعي الفعلي وعن درجة القياس بالأقدام والبوصات، لأن هذا الحجم يرتبط بالرؤية.

إن عملا نحتيا ما قد يفيض بدفقة من الحياة هائلة يتفوق بها على حجم الحياة المتاح له، ومع ذلك يحيا قميئا ضحلا فقير الإحساس. هذا بينما يحيا عمل نحتي صغير لا يرتفع فوق قاعدته أكثر من بضع بوصات موحيا بإحساس مؤثّر بالضخامة الحجمية والعظمة والجلال البنائي، كالذي تشع به الآثار العظيمة، لأن الرؤية التي تكمن وراءه رؤية عظيمة. وتقف رسوم مايكل أنجلو [5] أو لوحة مادونا لماساشيو [6] وكذلك قاعة ألبرت التذكارية كأمثلة على صحة ما ذهبت إليه.

ومع ذلك فإن الحجم الفعلي الطبيعي مشحون أيضا بانفعاله المؤثر بالمعنى. إننا عادة ما ننشئ علاقاتنا بالأشياء قياسا إلى حجمنا نحن، نلتقي بها في دائرته فقط. كما أن استجابتنا الانفعالية للحجم تنضبط بحقيقة أن طول الرجال يتراوح في المتوسط بين خمس وست أقدام.

وهكذا فإن نموذجا مصغرا ودقيقا يبلغ 1:10 لستون هنج [7] حيث يقل ارتفاع النموذج عن ارتفاع حجمنا سوف يفقد كل إمكانية له للتأثير على الإطلاق.

ويخضع النحت كثيرا لاعتبارات الحجم الفعلي أكثر من تأثر التصوير بها، لأن الصورة معزولة بإطارها عما يحيط بها، هذا ما لم تكن تخدم أغراض التزيين والزخرفة. وهكذا تحتفظ الصورة بسهولة بدرجات سلّمها التخيلي.

لو سمحت لي الاعتبارات العملية، مثل تكاليف المادة والنقل وغير ذلك، بالقيام بعمل أكبر في الغالب مما أقوم به الآن، فسأبادر إلى إنتاج منحوتات كبيرة. إن الحجم المتوسط لا يفصل بدرجة كافية في المتوسط بين فكرة ما وبين رثاثة الحياة اليومية، بينما يتطلب الحجم بالغ الصغر أو بالغ الكبر انفعالا ذا حجم إضافي يقابل تلك الأقاصي.

كنت حديثا أمارس النحت في الريف في الهواء الطلق، وهناك اكتشفت أن ممارسة النحت في الريف تسمح بقدر أكبر من الطبيعة يفوق ما أحصل عليه في مرسم لندني. غير أن الريف يتطلب أبعادا أكبر. إن أية قطعة من الحجر أو الخشب يتصادف أن أجدها ملقاة عرضا في مكان ما أو آخر، في حقل أو بستان أو حديقة، قد تبدو موافقة تماما لأغراضي أو ملهمة لي.

أما عن رسومي فقد قمت بها أساسا كمعين لي في مهمتي كنحات، كوسيلة لتوليد الأفكار الصالحة للنحت، أو كثقب أستمد منه الفكرة المبدئية، كأداة لتنويع الأفكار وكطريق لتنميتها.

كما أن النحت أيضا إذا ما قورن بالرسم يعد وسيلة بطيئة للتعبير، وهكذا أجد في الرسم منفذا سريعا للأفكار التي لا يتسع الوقت لتنفيذها نحتيا، كما أني أستخدم الرسم كمنهاج لتأمل ودراسة الأشكال الطبيعية كرسوم من الحياة للعظام والأصداف وغير ذلك.

وأحيانا أمارس الرسم ابتغاء المتعة المستمدة منه في ذاته. ولقد علمتني التجربة على الرغم مما قلت أنه لا ينبغي أن أنسى أو أغفل الفرق بين الرسم والنحت، فالفكرة النحتية التي قد تبدو مرضية عندما تُرسم تتطلب كضرورة بعض التحوير عند ترجمتها إلى نحت.

وحينما كنت أرسم بغية الحصول على أفكار نحتية، كنت في الوقت ذاته أحاول أن أسبغ عليها بقدر الإمكان الإيهام بأنها منحوتات حقيقية، بمعنى أنني رسمت متبعا منهج الإيهام باستخدام الضوء الساقط على جسم صلب، لكنني اكتشفت الآن أن المضي مع الرسم إلى حد يصبح معه بديلا للنحت لدي سوف يؤدي إلى فتور الرغبة عندي في ممارسة النحت، أو، وهذا محتمل جدا، إلى أن يستحيل النحت عندي إلى مجرد تحقيق ميت لرسم رسمته.

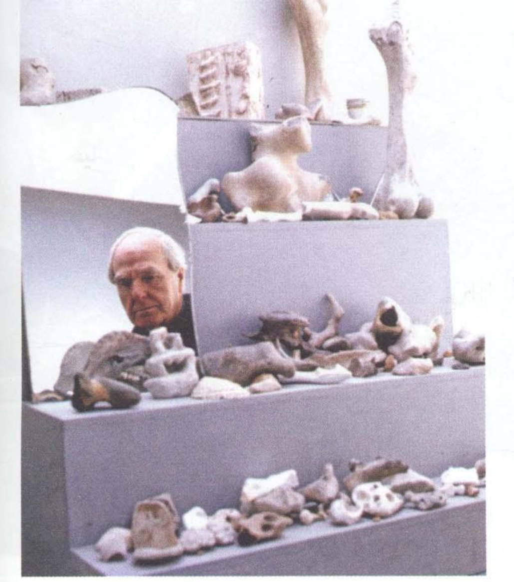
هآنذ أترك المجال الآن أكثر انفساحا لتفسير رسومي كمولّد للأفكار النحتية، وهآنذا أيضا أقوم بأغلب رسومي الآن مستخدما الخط والأنغام المسطحة دون الإيهام بالضوء والظل المكونين للأبعاد الثلاثة. غير أن هذا لا يعني بحال أن الرؤية التي تكمن خلف الرسم رؤية ثنائية الأبعاد فقط.

يبدو لي ألّا ضرورة هناك على الإطلاق لذلك الشجار العنيف المحتدم بين التجريديين والسرياليين، إن الفن الجيد في مجموعه يحوي في تكوينه كلا من عنصري التجريد وما وراء الواقع (السريالية). تماما مثلما احتوى من قبل في تكوينه عنصري الكلاسيكية والرومانسية، النظام والإبهار، العقل والخيال. قد يختار الوعي، المحرّك الأول في عقل المصوّر أو النحات، أحد الجانبين من ذاتيته لتفعيل حركته.

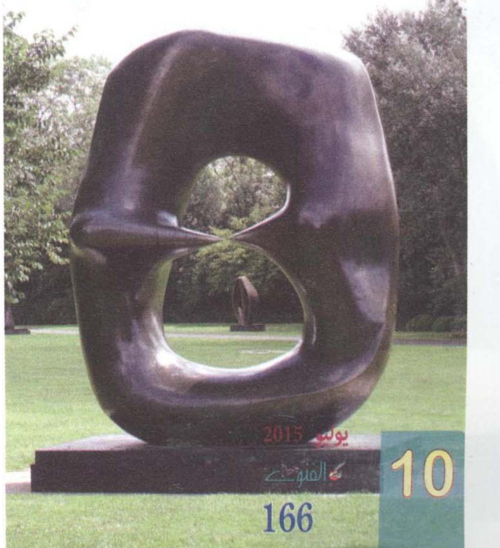
أشرع أحيانا في رسم ما، وأنا أقول هذا من واقع تجربتي وفي نطاقها، وعقلي خالٍ تماما من أية مشكلة بعينها تبحث عن حل. كل ما هنالك هو أنني أبدأ مزودا برغبة في تحريك القلم الرصاص فوق الورقة، ثم أخط خطوطا وأضع أنغاما ثم أبني كيانا. أقوم بهذا دون أدنى غاية معينة محددة، ولكن ما أن يشرع عقلي في التفاعل والذوبان فيما قمت به حتى أصل لحظتها إلى نقطة تصبح الفكرة عندها واعية متبلورة، وحينئذ يتخذ النظام والانضباط طريقهما المشروع.

أو أني قد أبدأ أحيانا أخرى عملي في كتلة من الحجر معروفة الأبعاد، ابتغاء حل مشكلة نحتية تشغلني، ثم أتلو ذلك بمحاولة واعية لإنشاء علاقة منظمة بين الأشكال التي سوف تعبّر عن فكرتي. ولكن إذا كان القصد من العمل هو أن يتعدى كونه تمرينا في النحت، فإن طفرات كثيرة لا يمكن تعليل حدوثها ما تلبث أن تتخلل مجرى عملية التفكير وهنا يلعب الخيال دوره.

وقد يبدو من حديثي عن الكيان والشكل أني أتطلّع إليهما في ذاتهما كغايات نهائية، ولكن الحقيقة بعيدة كل البعد عن هذا الظن. إنني واع تماما بحقيقة أن العوامل النفسية والترابطية لا بد أن تباشر دورها الكبير في العملية النحتية، بل ربما يرتكز معنى الشكل نفسه ودلالته على الأثر الذي طبعته العلاقات التي لا حصر لها والتي انتظمت تاريخ الإنسان. إليكم هذا المثال: إن الأشكال الدائرية توحي دائما بفكرة الإثمار والإخصاب التي توحي بدورها بالنضج والاكتمال. ربما كانت كروية الأرض مصدرا لهذا الإيحاء، ربما كانت استدارة صدر المرأة أو غالبية أنواع الثمار. إن أهمية هذه الكيانات قصوى، إنها تمثل الخلفية والأصل في عاداتنا الإدراكية. إني أعتقد أن العنصر الإنساني في حياته العضوية سوف يظل يمثّل دائما بالنسبة للنحت عندي الشيء المهم والجوهري مانحا إياه دفقته الحيوية. ولهذا فإن كل نحت أقوم به يتمثّل في عقلي ذاتية وشخصية إنسانية وأحيانا حيوانية. إن هذه الذاتية تقوم بمهمة الضابط لتصميم العمل ولمساته الشكلية حافظة إياه من التسطح والتفكك، كما أن انفعالي بهذه الذاتية يتحكم في مقياس رضائي أو غير رضائي عن عملي في مراحل نموه. كما أن اتجاهي وغايتي يبدوان وثيقي الصلة بهذه المعتقدات، وإن كانا لا يرتكزان عليها بصورة كاملة، ونحتي يتقدم قليلا في احتفاله بالقيم التمثيلية، قليلا في حرصه على أن يبدو نسخة لشيء خارج عنه. ولعل هذا هو ما أدى إلى أن يخلع عليه بعض الناس صفة التجريد. غير أن لدي علة أخرى لتقدم نحتي قليلا في احتفاله بقيم التمثيل. إني مؤمن بأنه عن هذا الطريق الذي أسلكه يمكنني أن أقدم المحتوى البشري والنفسي لعملي بأكبر قدر ممكن من الوضوح والتكثيف.



هنري مور في محترفه



شكل بيضاوي مع نقطتين مدببتين 1968-1970

مراجع

1. نشر لأول مرة بدون عنوان في مجلة «الرابطة المعمارية»، لندن، مايو 1930.
2. نشر لأول مرة بدون عنوان في مجلة «الوحدة 1»، تحت إشراف هربرت ريد، لندن 1934.
3. نشر لأول مرة تحت عنوان «النحات يتكلم» في مجلة «المستمع»، لندن، 18 أغسطس 1937.
4. كونستانتين برانكوزي Brancusi Constantine (1876 - 1957): نحات روماني الأصل عاش في باريس، رفض الكلاسيكية وانطباعية رودان وقاد ثورة كبرى في فن النحت الحديث قوامها البحث عن نقاء الكتلة وجوهر العمل النحتي.
5. مايكل أنجلو Michelangelo (1475 - 1564): واحد من أهم فناني الرسم والنحت في عصر النهضة الأوروبية.
6. ماساتشيو Masaccio (1401 - 1428): رسام من عصر النهضة الأوروبية.
7. ستون هنج Stonehenge: كلمة تطلق على دائرة حجرية مرتفعة بمنطقة سهل سالزبري حيث وقعت إحدى المذابح التي دبرها هنجت للنبلاء البريطانيين وانتشر استخدام الكلمة للدلالة على أية أبنية حجرية مماثلة.

سَجل تاريخ المسرحيات على الأواني والمنحوتات والتماثيل

التشكيل بين المأساة والملهاة في الدراما الإغريقية

لا شك في أن الثروة الأدبية التي ننعم بها في التمثيل المسرحي ترجع إلى الأساطير التي زخرت بها الحضارة اليونانية إلى جانب العقائد الدينية التي ترجع إلى استفادته من حضارات سبقته، كالحضارة المصرية القديمة والأشورية والفينيقية، حيث كانت حياة الإغريق تزخر بالأعياد المسرحية، وهذه الأعياد ربما كانت هي الأصل في نشأة الدراما الإغريقية، وقد انقسمت إلى نوعين هما «التراجيديا» و«الملهاة» (أي الكوميديا).

وقد ارتبط الإنسان الإغريقي بالسماء عن طريق الأساطير، كذلك كانت مسرحياته فأبطالها أبناء آلهة خالدين.

وقد كان على الناشئ في المجتمع الأثيني أن يتعلم العزف، فنرى على آنية يرجع تاريخها إلى نحو 440 ق. م صورة لمدرسة تعلم الشعر والموسيقى، حيث يتعلم الصبيان الكتابة وإلقاء الشعر والغناء بمصاحبة آلات الزمر «الأولوس» وآلات العزف «القيثارة».

إعداد: سهام سالم
ناقدة تشكيلية - الكويت



ومن الفنون التي سبق ظهورها الدراما الإغريقية الرقص، حيث سجلته يد الفنان علي الأواني الإتيكية التي يرجع تاريخها إلى القرنين الثامن والسابع ق. م، ونجد بها فتيانا وفتيات، وقد تشابكت أيديهم في حلقات، وهم يرقصون رقصة الكورس.

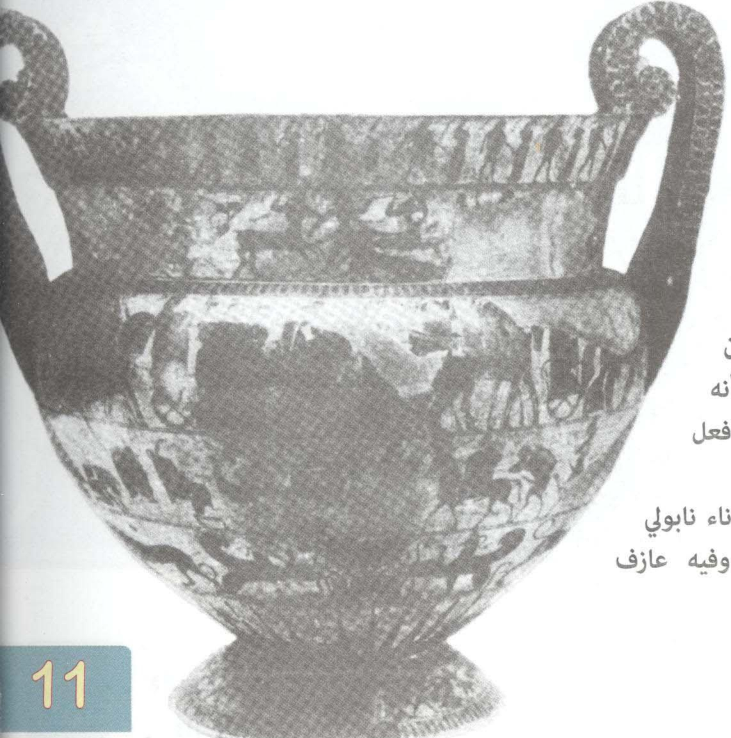
وعلى إحدى الأواني الممهورة بتوقيع الفنان اريستيديس من القرن الخامس ق. م نرى الساتير (وهو الكورس الرجال) والماينادس (وهن الكورس النسائي) يرقصون على أنغام عازف الناي.

ونشهد كذلك صور أتباع ديونيسوس «الإله» ذوي الآذان والذيول التي تشبه آذان الخيل وذيولها على أوان كثيرة, ترجع إلى القرنين الخامس والسادس ق. م، وقد التفوا حوله راقصين على زمر آلة الأولوس وعزف القيثارة، وبصحبتهم الماينادس وهن صبايا على رؤوسهن أوراق الكروم, يلبسن ملابس فضفاضة سابغة أو جلود ظباء, ويرقصن رقصات خليعة ملوحاتٍ بصنجاتهن مغنيات أو زامرات أو ضاربات على الطِبول، وهي لوحة تسمى عابدات باكخوس.

المسرحية الساترية

حين كانت التقاليد تحول دون مشاركة النساء في المسرحيات التراجيدية كان على الرجال أن يقوموا مقام النساء، وكان عليهم أن يتفهموا مشاعر النساء العقائدية في ممارسة العقيدة الديونيسية التي تعد أساس الدراما الإغريقية، فثمة عنصران في تلك العقيدة، الأول: الساتير للرجال، والثاني: الماينادس للنساء، وهي في مجملها استغراق في اللذة وإمعان فيها، إذ على الممثل أن يخلع رداء التزمت، وأن يذكر أنه أصبح شيئا آخر يفعل ما يشاء فعل الإله أو الشيطان أو البطل.

ومن تلك الصور التي يحملها إناء نابولي أو إناء المسرحية الساترية، وفيه عازف





الأولوس بين جماعة الكورس، والتي تبين الصورة أن عددهم اثنا عشر فردا.

وعلى قنينة زيت يرجع تاريخها إلى القرن الخامس، والموجودة في متحف برلين حيث الرسوم السوداء تحمل صورة لتيس رأسه رأس إنسان وإلى جوار هذا التيس اثنان أمسك أولهما بقرنه وثانيهما، وجلس ثانيهما على صخرة وفي إحدى يديه قلم وفي الأخرى لوح يكتب عليه، وهي نموذج التحول من الحالة البشرية إلى الربوبية الديوسونية، أما من يعزف أو يغني أو يرقص في مسرحية ساتريه تراجيدية أو كوميدية في حفلات ديونيسيس فهو ممثل «تراجوس».

على حين يمثل المايناديس من أحد الأبطال أو الآلهة - الماعز «تراجوي» وتكون التراجيديا عندئذ هي أنشودة القطيع القدسي في تمجيد الآله.

وهكذا تميزت التراجيديا وظل تناولها للأحداث الجادة والموضوعات المقدسة يحمل اسم أنشودة الماعز.

شعراء التراجيديا الإغريقية

إيسخولوس

على أن المسرح بالمعنى المعروف لنا لم تتكامل له مقوماته إلا نحو سنة 490 ق. م عندما قدم إيسخولوس أولى مسرحياته «الضارعات» أمام أهل أثينا، فقد كان شاعرا ومؤلفا مسرحيا كذلك كان هو الممثل الأول في مسرحياته، ولقد ألف نحو سبعين مأساة وعشرين ملهاة وتوضح مسرحياته ما للقضاء والقدر من قوة مدبرة خفية في زمامها مقادير البشر.

ونرى أن النحت قد خلد إيسخولوس في تمثال، وهو نسخة رومانية عن أصل إغريقي «نحو 456 ق. م» في متحف الكوبيتوليتوس.



أما عن الزخرفة فقد كان مبتكرا في مجال المناظر، إذ كان يزخرف المسرح بديكورات فخمة مستخدما التصوير والمبتكرات الميكانيكية والمقابر والمذابح والأبواق ومناظر الأشباح وآلهة الانتقام.

سوفوكليس

كان ثاني العملاقين في التأليف المسرحي وقد عمد سوفوكليس إلى حلول تشكيلية يجذب بها الجمهور، وهي تصوير أحداث القصة على الجدار الخلفي للمسرح, فربط بذلك التمثيل بالواقع، ولذا نجد أن الشخصيات التي ابتدعها سوفوكليس: أجاكس، وأنتيجونا وإليكترا وأوديب وفيلوكتيتيس كلها تنبض بالحياة,

نتمثلها في واقعنا مصورة على الأواني كما نتمثلها في أخيلتنا.

أوربييديس

نجد أن مسرحياته أقرب صلة بالمسرح الحديث وأنه قريب الشبه ببرناردشو

وكان تمثاله النصفي يظهر أنه أول الشعراء التعساء.

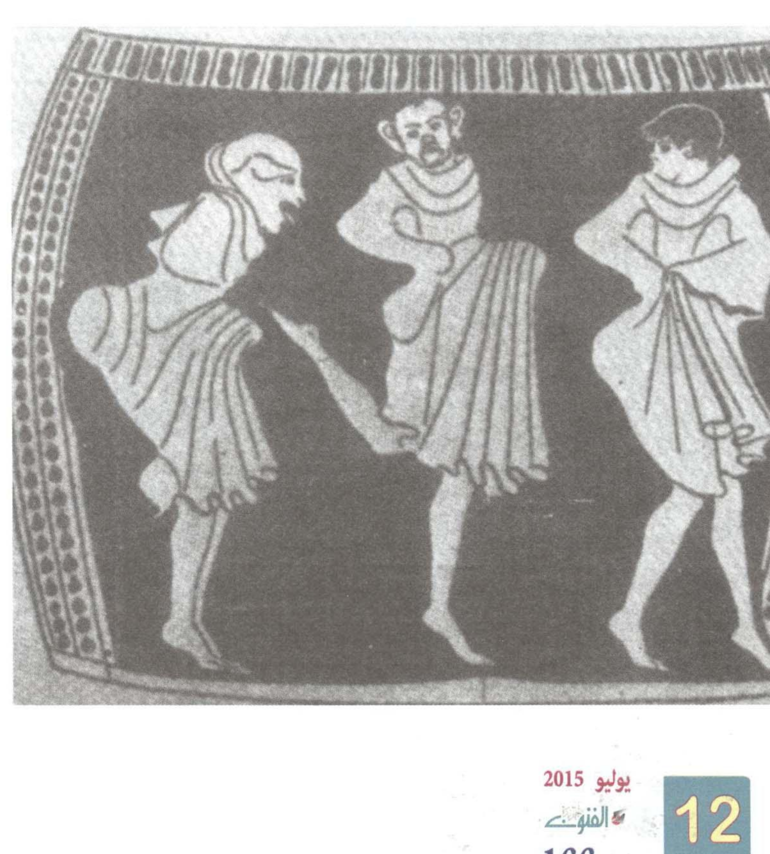
والمتتبع لمسرحيته أنتيوبي يجد أن الفضل في جمع ما فات المصادر الأدبية في نصوصها مرده إلى تلك التصاوير التي على الإناء المحفوظ الآن في برلين الملهاة.

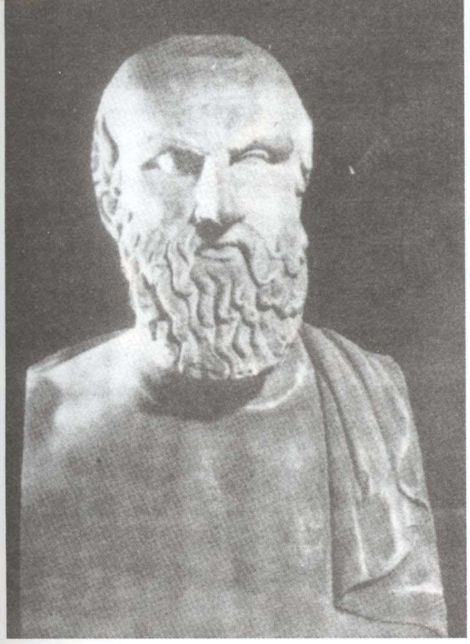
الكوميديا ترجع أصلا إلى لفظة كوموس اليونانية ومعناها أنشودة «الكوماست» أي المعربدين المرحين.

حيث كانت الملهاة تقدم للجمهور في أسلوب سلس بسيط من خلال قصة تتابع أحداثها في يسر يستطيع الجمهور معها أن يستنبط النكتة دون جهد فكري، حيث كانت الملهاة تهدف دائما إلى



















السخرية من كل ما هو جديد وإحالته الى مادة للسخرية والضحك.

وثمة أوانٍ خزفية يرجع تاريخها إلى القرنين السادس والخامس ق. م تحمل صورا لجوقات من الرجال «كوروس» قد تشكلوا في أشكال حيوانات ترقص وتغني بمصاحبة الأولوس, و إناء في المتحف البريطاني يرجع تاريخه إلى ذلك العهد يحمل صورة لمجموعة من الرجال «كوروس» وقد ظهروا في مظهر الطير بأجنحتها بريشها من أخمص القدم إلى قمة الرأس. ولعل ما نشهده على الكأس الكبيرة المحفوظة بمتحف الفنون الجميلة في بوسطن من صور محاربين ستة على جانب من صفحة الإناء بخوذاتهم على رؤوسهم، وهم على ظهر الدلافين ثم صور لفرسان ستة على الجانب الآخر منها وهم يمتطون نعاما هو محاولة التشكل بأشكال الطير أو الحيوان.

غير أن الوفرة من التماثيل الصغيرة المتبقية لنا تكاد تكشف عن أدوار الممثلين بوضوح. فهي تمثل النماذج البشرية المألوفة وقتذاك والتي تعبر عن مراحل انتقالية بين الملهاة القديمة بخيالها، وبين الملهاة الوسيطة بشخوصها من الحياة الواقعية.

الأقنعة:

كذلك تطورت الأقنعة التي تعبر عن الشخصيات التي ترتديها، وظهر أحد عشر قناعا للشباب تمثل إحدى عشر شخصية مختلفة كشخصية الفتى المتحضر والريفي والعاشق الرقيق والعاشق العدواني، وتسعة أقنعة للعجائز وسبعة أقنعة لأنماط العبيد وأربعة عشر قناعا لنماذج من الفتيات المختلفات بالطبقات الاجتماعية المختلفة من طهاة وجنود وطفيليين، وما إلى ذلك.

مؤلفو الملهاة الإغريقية

أريستوفانيس

يعد أريستوفانيس أهم رائد للكوميديا القديمة وعميد الملهاة وأشعر شعرائها، وقد بلغت تمثيلياته نحو أربعين تمثيلية لم يبق لنا منها إلا إحدى عشرة تمثيلية هي الأخارنيين والفرسان والسحب والزنابير والسحب والسلم والطيور وليزيستراتاو وأعياد ديميتير والضفادع.

وجمعية النساء وبلوتس

وثمة تمثال متخيل من ابتكار العصر المتأغرق يبدو فيه الشاعر طاعنا في السن قد توارت صلعته تحت خصلات من الشعر فوق جبينه كما بدا أشعث خشنا ذا لحية لا تعدو شعيرات في غير انتظام، وقد علت جبهته التجاعيد، كما استقرت في وجنتيه أخاديد.

وتخللت جلد رقبته ثنايا وظهرت تحت العينين الغائرتين طيات، وقد استطاع الفنان المتأغرق أن يظهر خلف ذلك الذكاء والتعبير المتقد.

2- ميناندر

يعد ميناندر أهم شعراء الكوميديا الجديدة بعد أن أفاد من الكوميديا المتوسطة

ويوجد نقش بارز متأغرق في جامعة برستون يصور ميناندر جالسا أمام منضدة، وبين يديه ثلاثة من الأقنعة النمطية لملهاواته، يحمل في إحدى يديه قناعا لشاب، وعلى المنضدة قناعان أحدهما لامرأة والآخر لرجل لعله والد الشاب.

فنان هنغاري تتميز أعماله بالموضوعية والمنهجية العلمية

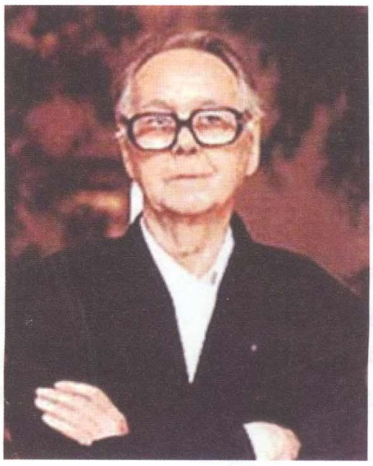
فيكتور وزرالي .. رائد فن الوهم البصري

فيكتور وزرالي فنان هنغاري مشهور، تميز بكونه أحد الرسامين المميزين في القرن العشرين، ولد في بيتش Pécs هنغاريا في التاسع من أبريل لعام 1906، تم قبوله في أكاديمية بودابست للرسم في عام 1925، والتي كانت تعلم الفن الأكاديمي التقليدي، وقبل ذلك أمضى عدة سنوات في دراسة الطب حيث أصبح منجذبا لتطبيق العلوم خلال حياته، وبالفعل قام بذلك من خلال رسوماته التي كانت تتصف بالموضوعية والمنهجية العلمية.

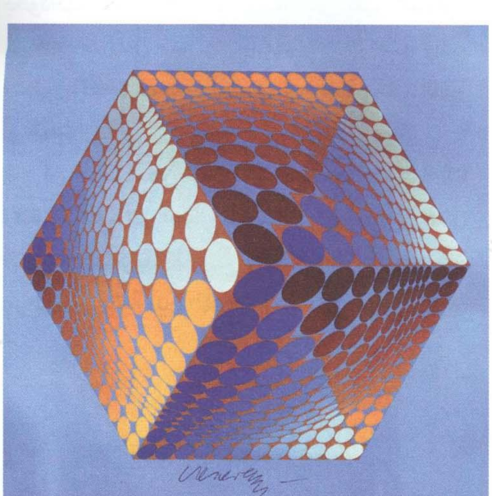
قضى الكثير من وقته في المقاهي الواقعة على طول نهر الدانوب مناقشا الفن الطليعي، وكان هناك حينما سمع لأول مرة عن أكاديمية موهاي، والتي كانت تعتبر بهاوس (Bauhaus) بودابست.

تعرف وزرالي على الأعمال البصرية لكل من جوزيف ألبرت Joseph Albert (1976 - 1888) ويوهانس إتن Johannes Itten (1967 – 1888)، وكذلك الفنانان الروسيان كاسيمير ماليفيتش Kasimir Malevich وكاندينسكي Kandinsky، وقد خص بالاعتبار في الأكاديمية بأنه تلميذ متفوق، ففي عام 1930 بعد معرضه الفردي الأول في بودابست، غادر المدينة وانتقل إلى باريس عاصمة الفن في ذلك الوقت.

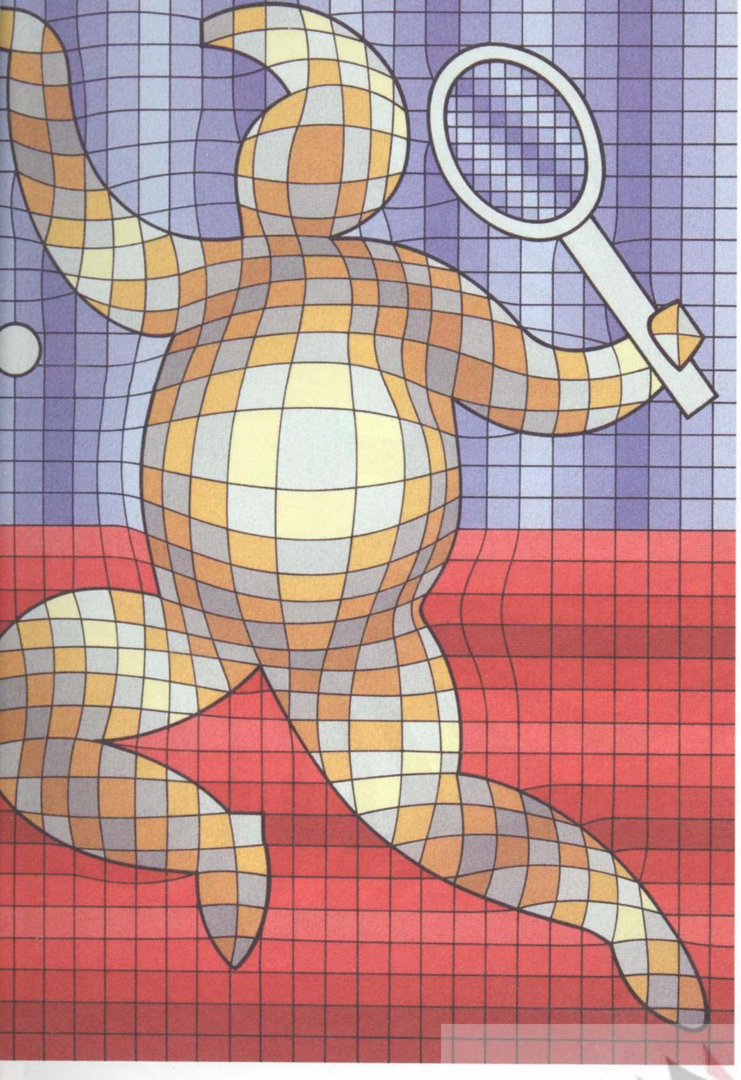
في نهاية المطاف عمل وزرالي على تقديم الفن والنحت باستخدام الوهم البصري، وعلى مدى العقود التالية طور أسلوبه في الفن التجريدي الهندسي وعمل في مختلف المواد ولكنه استخدم أقل عدد ممكن من الأشكال والألوان.



الفنان فيكتور وزرالي









1929 - 1944 الرسومات المبكرة:

قام وزرالي باختبار المنظور والظل والضوء مستخدما المؤثرات التكوينية فنتج عن فترة عمله التصويرية أعمال مثل: الحمر الوحشية (1937)، مجلس الشطرنج (1935)، قوة الفتيات (1934).

1944 - 1947 في الطريق الخطأ

خلال هذه الفترة جرب وزرالي الرسومات التكعيبية - المستقبلية - التعبيرية - المبسطة والسريالية دون تطوير أسلوب فريد من نوعه.

برر هذه الأعمال بأنه كان على الطريق الخطأ، وقد قام بعرض أعماله في معرض دينيس رينيه - Denise Rene (1946) ومعرض رينيه بريتو Rene – Breteau (1947) حيث إن الرسومات التي قدمها في المعرض وضعته بين الفنانين السرياليين.

1947 – 1951

تطوير الفن التجريدي الهندسي (الفن البصري)

وأخيرا وجد وزرالي أسلوبه الخاص به، من الجدير بالذكر بأنه تتم تسمية التطورات المتداخلة بالتراث الجغرافي ولذلك أثرت أعماله على الجدران المزينة بالبلاط الأبيض في محطة مترو باريس، والحصى والأصداف على ساحل برايتون والمنازل ذات الأشكال المكعبة في قرية جورد التابعة لإقليم ألب كوت دازور، فكانت أعماله تقوم على المساحات الفارغة وتعبئتها على سطح مستو وأيضا على المناظر المجسمة.

1951 - 1955 الصور الحركية - الصور الفوتوغرافية الأسود والأبيض:

طور الصور الحركية من خلال أعماله في جورد فقام بتركيب الألواح الزجاجية (الإكريليك) بديناميكية مبتكرة، ونقل الانطباعات اعتمادا على وجهة نظر المشاهد، في فترة الأبيض والأسود قام بتجميع الإطارات في جزئية واحدة من خلال نقل الصور الفوتوغرافية في لونين. تحية شكر لمالفيتش Malevitch: الذي قام بعمل صورة الحائط 100 متر مربع من السيراميك مزينا به جامعة كاراكاس - فنزويلا حيث شارك في تصميمه عام 1954 مع المهندس المعماري كارلوس راؤول فيلانويفا Carlos Raul Villanueva وكان يشكل عملا رئيسيا ورائدا في تلك الفترة.

نشر وزرالي المانيفستو الأصفر الخاص به والذي قام به بناء على أبحاث البنائين الأوائل ورواد بهاوس، حيث إنه افترض أن الحركية البصرية تعتمد على تصور المشاهد الذي يعتبر الوحيد القادر على رؤية هذه اللوحات والتحكم بالأوهام البصرية للوحة.

1955 – 1965 التبديلات الفولكلورية والفن التسلسلي:

حصل وزرالي على براءة اختراع طريقة توحيد البلاستيك في 2 مارس 1959، والتي كانت من خلال تبديل الأشكال الهندسية وقطعها بشكل مربع وإعادة ترتيبها، حيث كان يعمل بدقة مع اللوحة من خلال اختياره للألوان والأشكال فكان يختار (ثلاثة من اللون الأحمر، ثلاثة من الأخضر، وثلاثة من الأزرق، لونين البنفسج والأصفر والأسود والأبيض، والرمادي، وثلاثة دوائر، مربعين، واثنين من أشباه المعين، واثنين من المستطيلات الطويلة، مثلث واحد واثنين من شرائح الدوائر وست قطع منقوصة) ثم القيام بتوسيعها وترقيمها.

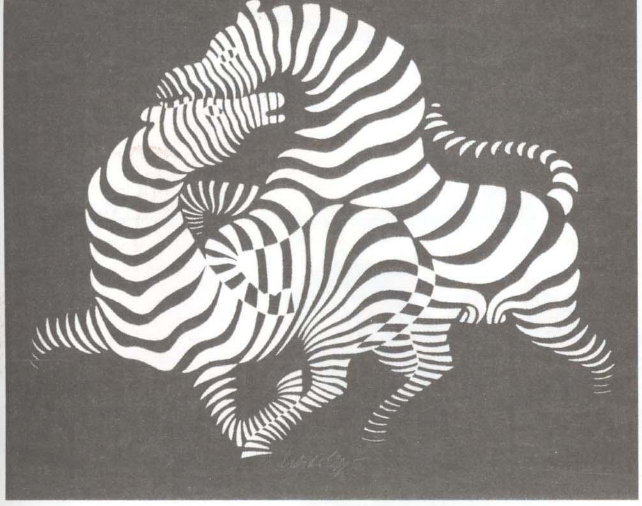
بعد ذلك بدأ بعمل الفن التسلسلي والذي كان عبارة عن تبديل لامتناه من الأشكال والألوان باستعانة مع مساعديه، فهذه العملية المبدعة تقوم على أساس توحيد الأدوات وعدم تشخيص الممثلين جعل منها عملا فنيا فريدا من نوعه.

ففي عام 1963 نشر وزرالي لوحة تحت اسم نظام الفولكلور.

1965:

تحية إلى هيكساجون - Hexagon

كان عمله يتكون من التحولات غير المنتهية من التجاويف وتنوع وإضافة اللون التي تدعو إلى الراحة مشكلة حركة أبدية من الخداع البصري،







وتلعب سلسلة الفيغا دورا مع الشبكة الكروية المنتفخة مما يخلق خداعا بصريا في الحجم.

وعمل وزرالي على التصميمات للمساحات الخارجية فخرج بشكل شعار الألعاب الأولمبية ذي الشكل اللولبي التي أقيمت في ميونخ 1972.

وتوضع أعمال فيكتور وزرالي في أفضل متاحف الفن العالمي بما في ذلك متحف الفن الحديث في نيويورك The Museum of Modern Art ومعرض تيت The Tate Gallery في لندن ومتحف الفنون الجميلة دي بيلتس ارتس The Museo de Belles Artes ومتحف الفن الحديث d'Art Moderne في باريس بومبيدو سنتر.

تنبع أهميته كفنان من تجاربه الرائدة في المؤثرات البصرية للفن ذي الأسلوب الجيومتري المتماسك الذي مهد الطريق لحركات مثل الفن البصري والفن الحركي وغيرها من الفنون ذات الطراز المعاصر مثل الحركة الفنية التبسيطية، وبالنظر قدما فإن فن وزرالي يرجح تطوره أكثر بفن الكمبيوتر وغيرها من أشكال استخدامات الصور الرقمية.

قال وزرالي: «أعتقد أن الفنون التصويرية جاهزة بقوة للوحات المركبة، النحت والفن المعماري وتخطيط المدن، فقد اقترح رفض لوحات الرسم».

سيكون المشاهدون لأعمال وزرالي متحمسين جدا لرؤية كرنفال الألوان وقلوبهم ممتلئة بالفرح لكن عقولهم في البداية تنكر امتزاج الألوان لأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون بها. فهم يحاولون العثور على المغزى أو النقطة المرجعية في تلك الرسومات. لان كل ما يروه مختلف عن المعتاد. قال وزرالي ردا على منتقديه «ليس من الضروري أن يفهموا صوري، لكن المهم أن يحضروا كي يروها». لا يمكن ترجمة أعمال وزرالي بالكلمات في عالمنا المرتبط بالأجسام والمناظر الطبيعية. فهو يزعج طريقتنا في وصف الأمور بدقة مهندس وعقل عالم بإصراره الواقعي للفنون. يضع في كلمات: «أن العمل الفني لا يمكن خلطه مع البيئة ولكنه ما يختلف عنها».

من المؤكد أن وزرالي فنان من عصرنا الحالي، فكان يحلم في مدن مليئة بالألوان، واعتبرت خططه بتعبئة المساحات بأنها أوهام، لاحظ العالم أن اسم المادة الجديدة هو اللون الخفيف وأنه لا يمكن مقارنة سلم الألوان وقوته بأي شيء آخر.

لم يكن وزرالي يجلس ويحدد البرنامج فقط، لكنه لعب بالأبعاد مبتدئا من زوايا وورقة مكعبة ومحددة المحاور من خلال سلم الألوان، فقد وضع مبدأ البنية النظيفة في حيز التنفيذ، «المتوقع في الفضاء» هو ما نراه في المكعبات في جميع أنحاء العالم. أذهل وزرالي العالم بتحويله كل الأسطح إلى حركة من أجل تغيير الجانب القديم ويجعلنا نكتشف حداثة المواد والأشكال وأيضا الألوان.

وزرالي فنان مشهور للغاية حتى اليوم، ففي مختلف المعارض يقوم طلاب الرياضيات بمحاولة معرفة المنطق الرياضي في لوحاته والأسرار العلمية لفنه، ومن هنا يمكن القول إن كثيرا من محبي وزرالي يسافرون من مناطق بعيدة لكي يزوروا معارضه.

يعتقد الهنغاريون أن وزرالي صنع عالما رائعا وجديدا ونظيفا في الفن، ويقدرون بشكل كبير مساهمته في الفن الحديث إلى حد كبير، ويتجلى ذلك في كل المتاحف الموجودة في بلدته الأم بيتش - Pécs بودابست، فهناك مجموعة خاصة جدا من أعماله التي تم تنظيمها في العديد من المعارض والمتاحف الهنغارية والأجنبية المهمة.

توفي وزرالي في سن 90 في باريس في 15 مارس عام 1997.

سلطان العشق الإلهي والحرية المطلقة

جلال الدين الرومي.. مولانا والسماع والناي

تقع مدينة قونيه في الأناضول الأوسط، وتربط آسيا بعضها ببعض، وكانت عاصمة دولة السلاجقة وأحد مراكز الحضارة البشرية المهمة. على الرغم من مرور السنوات والقرون، لم تزل قونيه تحتفظ بشهرتها، وذلك لارتباطها باسم الشخص الذي سلط الضوء على معنوية البشر، وأخذت أفكاره العالم تحت تأثيرها بما تستند إلى الصبر والتسامح الديني والثقافي، وهو مولانا جلال الدين الرومي.

سيفنج رضاييف
كاتبة - الكويت





سلطان العاشقين جلال الدين الرومي

من هو جلال الدين الرومي؟

قال موريس باريز (الأديب الفرنسي): «إنه الشاعر الذي أحبه الجميع، وقد كان الرومي عبقريا لا مثيل له، لذلك لا يقارن الشعراء الذين يخبرون من عالم الشوق والنور والنشوة مع مولانا جلال الدين الرومي، واتضحت لي النواقص لدى دانتي وشكسبير وغوتيه وفيكتور هوجو بعدما درست مدرسته وأشعارها التي تتسم بالتغني السماوي».

وقال بروفيسور د. أ. س. ألبيرو (المستشرق الإنجليزي): «أنقذ الرومي العالم من الكوارث الكبيرة قبل 700 عام، وفي يومنا هذا الشيء الوحيد الذي يستطيع أن ينقذ أوروبا مؤلفاته».

الرومي ليس شاعرا أو كاتبا فقط، مهما ألف من أشعار أو روايات، بل هو إنسان الروح قبل كل شيء، وهو الزعيم المعنوي الذي أتى بالأسلوب الجديد للديانة وللعبادة الدينية.

اسمه الأصلي جلال الدين محمد ولقب بـ «مولانا»، وكان لقب مولانا علامة للاحترام يضاف إلى أسماء الشخصيات البارزة في أيامه وكثير من الشخصيات لقبت بـ «مولانا» في ذلك الزمن، ولكن هذا اللقب اشتهر به جلال الدين الرومي لدرجة أنه عندما يقال مولانا يقصد به جلال الدين الرومي مباشرة، وكذلك لقب جلال الدين بالرومي لأنه عاش بعد سنوات طفولته في قونيه (اسمها القديم: ديار الروم) واعتبر قونيه وطنا له.

ولد جلال الدين الرومي في 30 سبتمبر 1207 في مدينة بلخ التي تقع حاليا في أراضي أفغانستان، كانت والدته مؤمنة خاتون من سلالة ملوك الخارزم، ووالده بهاء الدين ولد الذي لقب بسلطان العلماء. والسبب الذي جعل الرومي يترك بلده بعد أن أخبروا والده بأن مدينتهم ستحتل من قبل المغول، وفي الوقت نفسه كان يجهز ليسافر لأداء فريضة الحج، وأثناء الحج التقى بهاء الدين ولد وعائلته بالشاعر الصوفي العظيم فريد الدين عطار في مدينة نيشابور، تحير عطار من علم وعبقرية جلال الدين وأعطاه نسخة من مؤلفته «أسرارنامه» هدية، وقال لأبيه «اهتم بهذا الطفل لأنه بعد فترة قليلة سيشعل قلوب العشاق في العالم».

فعلا، أصبح الرومي شاعرا جسد روح العاشق كاملة وعبر عن الحب والعشق بكل تفاصيلهما، ففي نظر مولانا الحب والعشق لا ينفع وصفهما بكلمات بل تعاش بالإحساس، سأله أحد طلابه «ما هو العشق الذي تقوله؟»، فرد عليه مولانا قائلا: «كن أنا حتى تعرفه».

المواضيع الأساسية لمؤلفاته هي مكانة الإنسان في الحياة، ودعوة البشر للحب الإلهي الذي هو من الأهداف الأساسية للإسلام، كما ذكر الرومي عن هذا بقوله: «أنت وهو في داخل بعضكم لدرجة أنه لا يعلم أين مكانك وأين مكانه، وكيف يعلم وأنت قد امتزجت معه كما امتزجت الروح مع الجسد».

كبرت أحاسيس الحب المخلصة لله ولعباده عند مولانا جرعة جرعة، فتحولت إلى جزء لا يتجزأ من فلسفته، يصف مولانا الحب العظيم في قلبه بقوله: «حياتي كلها هي عبارة عن ثلاث كلمات ليس إلا، كنت خاما ثم طُبخت ثم احترقت».

وشمس التبريزي هو الشخص الذي استطاع أن يحيي في مولانا حب الرسول بعدما رأى في قلبه روحا إلهية.

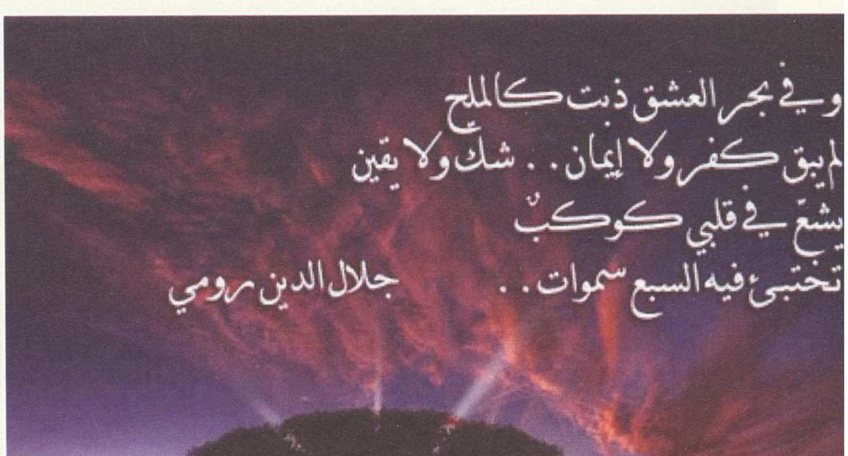
في يوم من الأيام، كان مولانا عائدا من المدرسة، فقابل شخصا غريبا على طريقه فسأله ذلك الشخص أسئلة يبحث لها عن أجوبة، ولكن لم تكن الأسئلة كالأسئلة ولا الأجوبة كالأجوبة، لأنه أصبح بينهما تدفق للطاقة الروحية لدرجة أنه أحس أن القلب هو المتكلم وليس اللسان، وكان هذا الشخص هو شمس التبريزي الذي لعب دورا مميزا في حياة مولانا.

بعدما تعرف على شمس التبريزي أصبح يغرق في بحر العشق، وبدأ يميل إلى الشعر والموسيقى كوسيلة وحيدة تستجيب لهيجان الروح العاشقة وبنصيحة شمس التبريزي صار يربط روحه بالسماع.

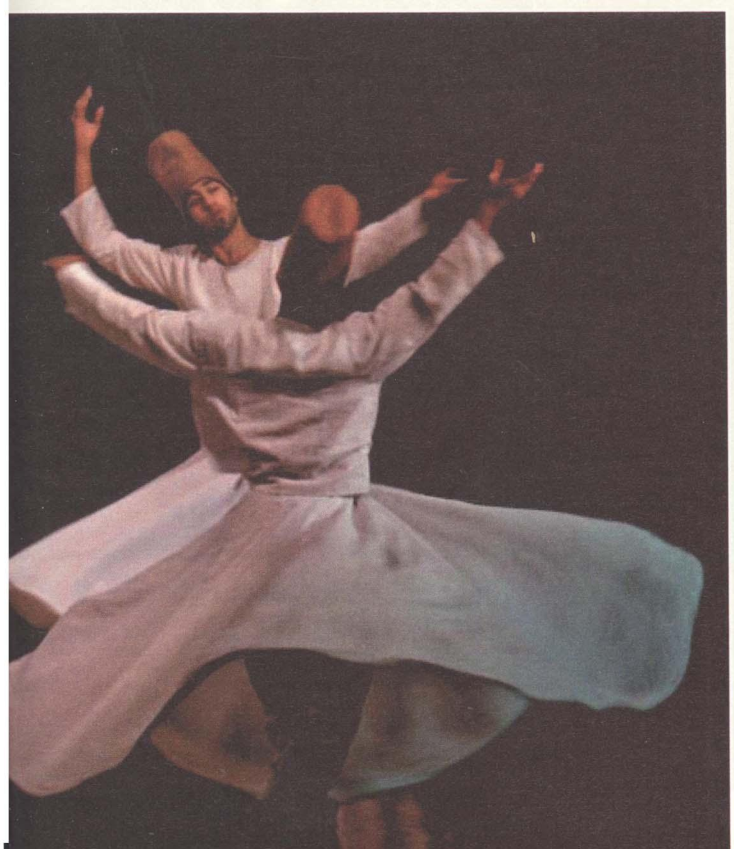
مفهوم السماع له ثلاثة معان هي: الدوران والإحساس والسماء، وكلمة السماع كمصطلح تعني أن تستمع إلى الموسيقى أولا ثم تستجيب للموسيقى بالحركات ثم تفقد الوعي وتبدأ بالدوران، لأن حفلة رقص السماع أي الدوران حول نفسه تعبر عن طيران روح الإنسان حرا وتوجه العبد إلى الحق والارتفاع إلى العشق.

طبقا لإحدى الروايات في أحد الأيام كان مولانا يتجول في سوق قونيه، فسمع أصوات مطارق الصاغة كأنها تعزف لحنا جميلا يشد انتباه من يسمعه، فعشق مولانا لحنها وحاول أن يحفظها لدرجة أنه سلم روحه لعزفها وبدأ بالدوران (الرقص) حول نفسه فجذب انتباه الناس، فقام أحد الصاغة واسمه صلاح الدين زركوبي فأمر عماله بزيادة سرعة لحن المطارق وشارك مولانا بالدوران (الرقص)، وعندما انتهيا من الدوران قال الزركوبي لمولانا «لا أحتاج إلى أي شيء إلا علمك وكمالك، وأنا مستعد أن أذهب معك أينما تشاء»، وهكذا بدل صلاح الدين مطرقته بالناي ولحن المبرد بلحن الطبلة.

الموسيقى والشعر اللذان يستخدمان في رقص السماع لهما ولأسلوبهما أهمية ومكانة خاصة، ويسمى من يقوم بهذه الرقصة بالسمازان والذي



من أقوال جلال الدين الرومي





التوحد مع المعشوق



حلقات ذكر الله سبحانه وتعالى

يديرها يسمى سمازان باشي.
لجميع الطقوس والملابس والحركات لرقصة السماع معان خاصة، فمثلا القبعة التي يرتدونها تعني شاهد القبر، والعباءة التي تسمى «هيركا» تعني القبر، والثوب الأبيض الذي يسمى «تنوره» يعني الكفن، والتصاق اليدين والرجلين بعضهما ببعض يعني رقم واحد أي أن الله الواحد الحق، وعندما يقومون برفع اليد اليمنى إلى الأعلى واليد اليسرى إلى الأسفل فهذا يعني أنهم يأخذون من الله ويعطون للناس (الاستلام من الخالق والتسليم للمخلوق)، وأيضا لها معنى آخر وهو الجنة وجهنم، وعندما يضعون أيديهم على قلوبهم ويقومون بالدوران من اليمين إلى اليسار فهذا يعني أنهم يحتضنون بحب جميع القوميات (اثنتان وسبعون قومية) والمخلوقات في العالم، وله معنى آخر أيضا وهو أن الروح مؤقتة وليست دائمة وبحركاتهم هذه يجهزونها للحياة الدائمة (الآخرة) ومقالة مولانا أن «كل العشق جسر للعشق الإلهي» تبين بشكل جلي الهدف والغرض الأساسي والحقيقي لرقص السماع.
في نظر مولانا السماع هو الطريق الذي يأخذ البشر إلى العلم الأعلى والحرية المطلقة والعشق الأعمق، يعبر رقص السماع عن الاتحاد المتوازن لكل من الحركات البدنية والصوت والكلمة والعود والدف والناي والربابة والطمبور والبزق.
أما الناي فله مكانة خاصة في فلسفة مولانا لأنه يعزف هموم العاشق ويرمز إلى الإنسان الكامل، وهذه الآلة تعتبر تاجا للموسيقى الصوفية لذلك سميت بـ «الناي الشريف»، الناي الذي حير مولانا ليس مجرد نبات قصب جاف بل هو دعوة ولقاء وحسرة، قال مولانا عن الناي والدف «إذا كان الناي جافا والعصا جافة والجلد فوق الدف جافا فمن أين يأتي الصدى الإلهي؟»، ونستطيع أن نرى حب وحيرة مولانا للناي بهذه الأبيات:

العشق هو نار وقعت في داخل الناي،
والعشق هو هيجان وقع في داخل الناي
استمع لصوت الناي ستجد أنه ليس صوت الناي،
بل الألحان الخارجة للذي ينفخ في الناي.

الناي له مكانة استثنائية ولا مثيل لها في الموسيقى المولاوية، كما عبر مولانا في «مثنويته» التي بدأها برواية الناي قائلا:

استمع لهذا الناي فهو يشكو،
وكيف يتحدث عن الهجران،

في هذه المؤلفة، الناي الذي قطف من المستنقعات يعبر عن الروح التي انفصلت من موطنها الأصلي، المثنوي الذي كتبه مولانا باللغة الفارسية على وزن «فاعلة فاعلة فاعل» عبارة عن 25618 بيتا وهو يعتبر تاج مؤلفاته، وكثرة كلامه عن الموسيقى في هذه المثنوية الصوفية والفلسفية يدل على أهمية الموسيقى في حياته، ومثنويته عبارة عن ستة مجلدات وذكرت في المجلد الرابع أبيات تدل على أهمية ودور الموسيقى، وقال العباقرة إنهم حصلوا على هذه الألحان من دوران السموات.
نعم فعلا هذه الألحان للآلات الموسيقية والكلمات الجميلة تنبع من السموات، فنحن أجزاء لسيدنا آدم عليه السلام، وقد استمعنا لتلك الألحان في الجنة ولكن الماء والأرض (الحياة الدنيا) جعلتنا ننسى ألحان الجنة، وعلى الرغم من ذلك مازلنا نذكر قليلا منها، لذلك تعتبر السماء غذاء العشاق لأن فيها اطمئنان القلب والإحساس بوجود الله وخيال الوصال بالحبيب:

من رأى حبيبا وشريكا كالناي،
ومن رأى إدمانا قاتلا كالناي،
مازال الناي يتحدث عن الطريق الذي امتلأ بالدم،
ومازال يتحدث عن روايات حب المجنون،

وكل هذه الأبيات تعبر عن جزء من محتوى لفلسفة وموسيقى مولانا التي لا تتجزأ وفي الوقت نفسه يرى مولانا أن الموسيقى هي علم الفن الذي يصنع الألفة بين البشر.
بمؤلفاته التي قدمها للبشرية في حياته وحتى بعد موته أصبح مولانا سلطان القلوب والحبيب ليس لقونيه فقط، بل لكل الأناضول والعالم الإسلامي والشرق والغرب، لأنه كان في عصره ولم يزل في وقتنا الحاضر يسلط الضوء المعنوي بذكائه الواسع (اللامحدود) وأفكاره العميقة واحتضانه بالحب لجميع البشرية.

في مساعدة الآخرين كن كريما كالنهر،
في الرحمة والفضيلة كن كالشمس،
وكن كالليل في ستر عيوب الآخرين،
في الغضب كن كالميت،
في الحياء والتواضع كن كالتراب،
في التسامح كن كالبحر،
إما أن تبدو كما أنت أو كن كما تبدو.



ملابس وطقوس خاصة في الرقص

موسيقيون فرنسيون رفضوا رومانسية فاجنر وشتراوس وكروماتية ديبوسي

جماعة الستة.. بين تحطيم القواعد وتأسيس الواقع

جماعة الستة هي مجموعة تتكون من مؤلفين موسيقيين فرنسيين ينتمون إلى أوائل القرن العشرين، وتمثل موسيقاهم رد فعل قوي ضد الرومانسية الألمانية القوية لريتشارد فاجنر وريتشارد شتراوس، وأيضا ضد الكروماتية والتوزيع الحافل لكلود ديبوسي.

تتكون مجموعة الستة من داريوس ميلو وفرانسيس بولينك وآرتور هونيجير وجورج أوريك ولوي دوراي وجيرمان تيلوفير. ابتكر الناقد الفرنسي هنري كوليت وصف «جماعة الستة» في مقاله «جماعة الخمسة الروسية، جماعة الستة الفرنسية وإيريك ساتييه». كان كوليت يرغب في عمل موازاة بين المؤلفين الموسيقيين الروس المشهورين في الحركة القوية التي تنتمي لأواخر القرن التاسع عشر المعروفين باسم جماعة الخمسة التي تضم كورساكوف ومسورجسكي وبورودين وبلاكيريف وسيزار كوي وجماعة الستة التي يرجع الكثير من إلهامها إلى موسيقى إيريك ساتييه وشعر جان كوكتو... وهنا مزيد من التفاصيل عنهم



جان كوكتو وعناصر الستة

نهى حامد محمود

مترجمة - مصر

آرتور هونيجير

رغم أن هونيجير قضى معظم حياته في باريس، احتفظ بروابط وثيقة مع تراثه الألماني لبلده سويسرا، مما نشأ عنه الطابع الهجين للكثير من أعماله الموسيقية التيوتونية الفرنسية. كتب هونيجير الأعمال الهامة الأولى، مثل سوناتا الكمان لسنة 1918، حين أصبح واحدا من المجموعة الراقية للمؤلفين الفرنسيين المعروفة بجماعة الستة، لكن علاقته مع الخمسة الآخرين كانت دائما غامضة، في الأغلب بسبب افتقار نظرته للدعابة. كتب هونيجير في هذا الوقت: «لا أحب الصخب ولا قاعة الموسيقى، لكني على العكس أملك ذوقا لموسيقى الحجرة والموسيقى السيمفونية في أكثر صورها تزمتا». بالنسبة للموسيقى الفرنسية الحديثة، يفضل هونيجير ديبوسي، الذي اعتبرته معظم جماعة الستة قديما بشكل مؤكد، لكنه بالمثل اعتمد على الموسيقى الألمانية وموسيقى أوروبا الوسطى والموسيقى الروسية كمصدر للإلهام.

كان عرض أوبرا هونيجير «أنتيجوني»، وهو مشروع تعاون فيه مع جان كوكتو، كارثيا على المسرح، لكنه حقق النجاح المبكر بكتابة أوراتوريو إنجيلي شبه درامي بعنوان «الملك داوود» (1921) وسلسلة أعمال أوركسترالية تشمل «باسفيك 31»، وهي المقطوعة التي ارتبط بها اسمه ظلما مثلما ارتبط اسم رافيل بعمل «بوليرو». وكانت فترة منتصف العشرينات بداية مرحلة كان إنتاجه فيها غزيرا، حيث كتب العديد من الأعمال الدرامية، مثل سوناتا التشيللو وسيمفونيته الأولى، بالإضافة إلى مباشرة



مشوار فني متوازي كمحاضر وكاتب وناقد موسيقي وعازف مصاحب - في الغالب ظهر مع زوجته، وعازف البيانو أندريه فورابورج، في جولات فنية دولية وعبر المحيط الأطلنطي. ورغم استقرار هونيجير في باريس، حافظ على علاقة قوية مع بلده سويسرا خلال صلته الوثيقة مع بول ساشر، مؤسس ومايسترو أوركسترا بازل للحجرة. قدم ساشر العرض الأول لعدد كبير من أعماله وحتى كلفه بكتابة سيمفونيتين، أشهرهما السيمفونية رقم 2 (1941).

ويرى هونيجير أن الموسيقى تطلبت ليس تغيير في القواعد لكن «لاعب جديد في نفس اللعبة». أصبح هونيجير كذلك في الوقت المناسب، حيث أنتج أعمالا كانت في الأساس تمثل تطورا طبيعيا من تقليد باخ وبيتهوفن وريتشارد شتراوس. اتجاه إحياء الكلاسيكية لسترافنسكي كان أيضا له تأثيرا هاما عليه، وبشكل عام كان هونيجير مؤلف عالمي بشكل مدهش - فإنتاجه الواسع يوضح أنه يسعده تجربة كتابة كل أنواع

أرتور هونيجير

الأشكال الموسيقية، بما في ذلك الأشكال الشعبية مثل الجاز، التي استخدمها حيث حققت نتيجة كبيرة في عمل «كونشرتينو للبيانو» 1925. ألف هونيجير موسيقى لفيلمين من إخراج المخرج الفرنسي أبيل جانس، وهما «نابليون» (1927) و«البؤساء» (1934).

كتب هونيجير عمل «ثلاث حركات سيمفونية» وهو في الواقع ثلاثة أعمال منفصلة وعادة تعرض الأعمال كل على حدة. يعتبر العمل الأول والأشهر وهو «باسيفيك 231» (1923)، وقتها ذروة الحداثة (غالبا بسبب موضوعه). في الواقع العمل عبارة عن نوع من القصيد السيمفوني الصغير الذي يهدف لاستعادة انطباع مرئي لحركة آلة واقفة، الإحساس بالجهد حين تبدأ الآلة في العمل، الزيادة في السرعة ثم أخيرا الإحساس بالانفعال المستوحى من انطلاق قطار وزنه 30 طنا في الليل. عمل «راجبي» (1928) أيضا حاول ترجمة الجهد المادي الشديد («الهجمات والهجمات المضادة للمباراة»)، هذه المرة خلال الروندو المنطلق المبهج الذي يتميز بالقوة الكونترابنطية الوترية. آخر عمل في الثلاثة، الذي أكمله عام 1933، تجريدي تماما وهو عبارة عن أليجرو تتواجد فيه الوتريات والآلات النحاسية بشكل مرتبك كعناصر مشتبكة متباينة، وأداجيو يتميز بافتتاحية حزينة للساكسفون وتوزيع أوركسترالي مقتصد يذكرنا ببول هندميث وكيرت فيل.

داريوس ميلو

يكمن المفتاح لفهم شخصية ميلو في الكلمات الأولى من سيرته الذاتية: «أنا رجل فرنسي من مدينة بروفنس». ولد ميلو في أسرة يهودية، في مدينة آكس آن بروفانس، وأسلوبه الموسيقي يدعمه تعلقه الدائم ببلده الأم. ويمكن تتبع أثر حضارة بروفنس غير المصقولة على قدرة ميلو على استيعاب الموسيقى الشعبية، في حين لم يكن استخدامه لتعدد المقامات مجرد جولة موسيقية عصرية قام بها، لكن - على الأقل جزئيا - هذا تراث آخر من المناظر الطبيعية في مدينة بروفنس كما يعكسها الرسام سيزان.

امتلك ميلو موهبة موسيقية مذهلة، فبدأ يتعلم العزف على آلة الكمان في سن السابعة وحقق تقدما كبيرا في ذلك. ورغم التحاقه بكونسرفاتوار باريس لدراسة الكمان، سرعان ما اقتنع أن التأليف هو مهنته الحقيقية، وبدأ تلقي الدروس على يد مدرسين مرموقين مثل بول دوكا وتشارلز ماري ويدور. في أواخر 1910 أصبح ميلو شخصية محورية في «جماعة الستة»، وهي مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الشباب حطمت القواعد (بمن فيهم بولينك



داريوس ميلو

وهونيجر) الذين رفضوا ليس فقط رومانسية فاجنر المتضخمة لكن أيضا ما اعتبروه غموض ديبوسي ورافيل. كان الناطق باسم المجموعة هو الكاتب جان كوكتو، وهو رجل عديم الضمير استغل الناس لتحقيق غاياته الخاصة. بتحريض من كوكتو، وجد ميلو نفسه يؤلف باليه بعنوان «ثور فوق السطح» (1920)، وبين عشية وضحاها أصبح ميلو حديث المدينة في باريس - ليس كموسيقي جاد لكن كمهرج يقفز فوق عربة الفرقة الموسيقية الخاصة بالصفوة. واستغرق الأمر سنوات كثيرة كي يتخلص من هذه الكنية.

تعرّف ميلو على الموسيقى الشعبية للأمريكتين بعد أن اصطحب الشاعر والدبلوماسي بول كلوديل إلى البرازيل، وهي واقعة ألهمته لكتابة مقطوعات البيانو التي عبّر فيها عن مشاعر الحنين بعنوان «الحنين إلى البرازيل». ثم في عام 1920 زار لندن وتذوق موسيقى الجاز لأول مرة، مما شجعه على السفر لنيويورك لاستكشاف هذه اللغة الموسيقية الجديدة مباشرة. بعد ذلك أيد بقوة الحركة التعبيرية الفيناوية، حيث بذل الكثير من الجهد لمساعدة نجاح عرض «بييرو الحالم» لشونبرج في باريس. خلال هذا العقد وفي الثلاثينات توسع ميلو في أنشطته للتأليف الموسيقي لتشمل كتابته أعمال للسينما (بما في ذلك الموسيقى التصويرية للمخرج رينوار «مدام بوفاري» 1933)، وموسيقى لفرق الأطفال والهواة والمسرح (بالأخص «بشارة العذراء» 1932 و«ساحر نساء إشبيلية» عام 1937).

هرب ميلو من فرنسا سنة 1940، ولجأ إلى الولايات المتحدة، حيث بدأ العمل في التدريس في كلية ميلز في أوكلاند بكاليفورنيا، وهي وظيفة شغلها بالتزامن مع عمله أستاذا للتأليف الموسيقي في كونسرفاتوار باريس بعد عام 1947. معظم الحيوية التي تميزت بها أعمال ميلو اختفت بعد ابتعاده عن أصوله الريفية، لكنه وجد بعض العزاء والتعويض عن انتقاله من باريس خلال ازدياد وعيه بتراثه اليهودي - وهو الحافز الذي جعله يكتب مقطوعات رائعة مثل باليه «موسى» 1940 و«الصلاة المقدسة» (1947). أخيرا إصابته بالتهاب المفاصل الروماتويدي الذي أدى إلى شلله أخيرا أجبرته على ترك العمل في كلية ميلز واعتزال الناس مع زوجته حيث ذهب إلى جنيف عام 1971. كان عنيدا ومتفائلا كما هو شأنه دائما فواصل التأليف حتى عامه ال 81 - كان آخر أعماله كنتاتا كتبها للاحتفال بإسرائيل عام 1973.

رغم إنتاج ميلو الكبير كمؤلف أوركسترالي (ويشمل هذا 82 سيمفونية)، ثبت أن أكثر مقطوعاته خلودا هو عمليه للمسرح، اللذين كتبهما في أوائل العشرينات، مما ثبّت مكانته كشخص مثير للجدل في الموسيقى الفرنسية.

فرانسيس بولينك

على مدى سنوات كان فرانسيس بولينك مهملا بسبب وصفه بأنه المؤلف الموسيقي المستهتر في فرنسا، وظاهرا هذا الاتهام صحيح لحد ما. ولد بولينك في أسرة ثرية وتمتع بمكانة اجتماعية متميزة. خلال مدرس البيانو ريكاردو فاينز اقتحم المشهد الفني الباريسي العصري، وأصبح عضوا هاما في جماعة الستة المكونة من ستة مؤلفين شباب حطموا التقاليد المعروفة للموسيقى. من كل المجموعة، كان بولينك يبدو الأكثر سلاسة وظرف، فكان الرجل ذو الابتسامة الدائمة على وجهه. لكنه كان أيضا صانعا ماهرا درس الكونترابنط بعناية وكان الوحيد في جماعة الستة الذي تطور في اتجاهات جديدة. ويصعب تصديق وصف بولينك بأنه حداثي، مع ذلك كان دائما شديد الاهتمام بما يجري في الساحة الدولية، وفي عام 1921 سافر إلى فيينا مع داريوس ميلو للالتقاء بشونبرج وطلابه.

ومثل الكثير من المؤلفين الفرنسيين الشباب في فترة ما بين الحربين، كان مأخوذا بذكاء إيريك ساتييه والنظام المحكم لأعمال سترافنسكي الأولى التي تنتمي لاتجاه الكلاسيكية الجديدة. وحقق ضربته المحكمة خلال اتخاذه للسخرية المستترة في أعمال كلا المؤلفين ساتييه وسترافنسكي ليحولها إلى موسيقى فرنسية بشكل خادع. في هذا المشروع، كان متأثرا بصديقه جان كوكتو، وأعمال بولينك الهشة التي يرجع تاريخها لهذه السنوات تعكس تأثره الشديد بمبدأ كوكتو القائل بأنه على الفنانين أن يهدفوا للوصول إلى الحداثة التي تتمتع بالأناقة، المدعمة بإحساس كلاسيكي بالانسجام. وثمة مهارة شديدة في عمله



فرانسيس بولينك

«أغنية عاطفية في الصباح» للأوركسترا الصغير، وباليه «النساء المدللات» (الذي كتبه لفرقة الباليه الروسي لدياجليف)، إلا أنه يوجد أيضا إبداع كبير في الأسلوب الذي يحقق به أصوات جديدة باستخدام المواد التقليدية.

لكن ثمة جانب مظلم أيضا في شخصية بولينك، في الثلاثينات دخل في سلسلة من العلاقات الغرامية المأساوية وتوفي أحد أصدقائه وهو الناقد والمؤلف الموسيقي بيير أوكتيف فيرود، مما أدى إلى تعجيل عودته إلى الكنيسة الكاثوليكية وكتابته الكثير من الأعمال الدينية القوية التي تبدأ بعمل «ابتهال للعذراء السوداء» (1936).

كما بدأ بولينك بالتعاون مع الباريتون بيير بيرناك الذي دام لمدة طويلة وأصبح أكبر مترجم لأغانيه وعرفه على الشاعر السريالي بول إلوارد، الذي لحن الكثير من قصائده لاحقا. قام إلوارد، الذي كان طابعه السريالي له جرس صوتي عاطفي وحسي حتما، بتشجيع بولينك على تعديل أسلوبه المستقل المتأثر بسترافنسكي واعتناق العالم الصوتي اللاذع لشابرييه ورافيل. وكما يزعم البعض تكمن أكبر نقاط القوة لدى بولينك في كونه يكتب موسيقى ميلودية غنائية ويؤلف للصوت الغنائي؛ والقليل يمكنهم مضاهاة الإحكام البديع الذي يميز تلحينه للكلمات، الذي كان قادرا على الكشف عن كل الفروق الدقيقة التي تميز لغته الأم. لكن، على الرغم من رغبة الطفولة ليكون مطرب أوبرالي، عاد إلى الأوبرا في وقت متأخر نسبيا في مشواره الفني. يلخص عمل «أثداء تيريزياس» (1944)، وهو لحن للكوميديا السريالية للكاتب أبولينير، نرى أسلوب بولينك في أفضل حالاته الاندفاعية التي تعبر عن الخلو من الشعور بالهم. وتلا ذلك، بعد تسع سنوات، عمل مختلف تماما في الجرس الصوتي والحالة النفسية. يدور عمل «حوارات راهبات الكرمليت»، المأخوذ عن قصة حقيقية، حول مجموعة من الراهبات المضطهدات أثناء الثورة الفرنسية، مما أكد على تحول بولينك من المؤلف الشاب الشجاع إلى مؤلف شديد المحافظة على التقاليد. وتؤرخ آخر أوبرا كتبها، وهي «الصوت الإنساني»، للانحلال النفسي لسيدة يائسة وهي تتحدث على التليفون مع عشيقها الفاتر على ما يبدو. هذا أكثر أعمال بولينك عنفا وبدائية، حيث كشف عن الضعف والألم الذي عانى منهما في حياته العاطفية.

كان بولينك عازف بيانو موهوب وكل الأربع أعمال للكونشرتو التي كتبها كانت للآلات ذات لوحة المفاتيح، بدءا من «كونشرتو الهاربسكورد»، المعروف باسم «الكونشرتو الرعوي»، الذي كتبه لواندا لاندوفسكا عام 1928. رغم أن العمل مستلهم من مثال «كونشرتو البيانو وآلات النفخ» لسترافنسكي، على عكس ذلك يعتبر نوع الكلاسيكية الجديدة الذي ابتكره بولينك سطحي نوعا ما ويهتم أكثر بمذاق القرن الثامن عشر من التماسك البنائي. وبلا شك أكثر أعماله نجاحا هو العمل الممتع «كونشرتو لآلتي بيانو». كتب بولينك الكونشرتو الأخير الذي كتبه للبيانو الصولو، عام 1949 لأوركسترا بوسطن السيمفوني.

جورج أوريك

أوريك مؤلف موسيقي فرنسي اشتهر بأعماله لموسيقى الأفلام والباليه. في هذه الأعمال وغيرها، كان ضمن المؤلفين الذين تفاعلوا ضد اللغة الهارمونية الكروماتية والتراكيب الرمزية لكلود ديبوسي.

درس أوريك مع فنسنت داندي وألبير روسيل في باريس، وفي عام 1920 وضعه الناقد هنري كوليت ضمن مجموعة أطلق عليها اسم «جماعة الستة»، وهي مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين الشباب قام برعايتهم بشكل غير رسمي كل من إيريك ساتييه وجان كوكتو. كتب أوريك النقد الموسيقي في مجلات دورية مثل «ماريان»، و«باريس المسائية» و«الأدب الجديد» كما عمل مديرا فنيا لدار أوبرا باريس والأوبرا كوميك (1962 - 1968). تميزت أعمال أوريك بنوع من السخرية الموسيقية، حيث تمزج بين الألحان الشعبية والهارموني المعقد. أشهر أعماله باليه «البحارة» (1925) وأعماله لموسيقى الأفلام مثل موسيقى فيلم «الحرية من أجلنا» (1931) لرينيه كلير وفيلم «مولان روج» (1952) الذي يروي قصة حياة هنري دو تولوز لوتريك الذي تضمن الأغنية الشهيرة «أين قلبك؟». وتشمل أعمال أوريك الأخرى «افتتاحية» للأوركسترا (1938)، وبعض الأغاني وأعمال لموسيقى الحجرة وموسيقى الباليه التي أنتجها سيرجي دياجليف وجان لويس بارو وجان كوكتو.

أعلن هذا الباليه عن بداية ما يعرف بالفترة الثالثة من أعمال جورج أوريك. استعاد الطابع المتعنت الذي ميّز أعماله في أوائل الثلاثينات بعد انفصاله عن «جماعة الستة»، كلها تتميز بطابع تعبيري عنيف عبر حدود المقامية التقليدية. لكن في حين لم يستقبل عمل مجرد مثل «سوناتا البيانو في مقام فا» بالترحاب، حاز نفس الأسلوب على إعجاب الجماهير، عند تطبيقه على حبكة الباليه التقليدية (أحدها على لحن شعبي فرنسي).

جذب باليه فيدرا (1950) انتباه الجمهور والصحافة. وضع جان كوكتو الديكور والسيناريو وصمم الرقصات سيرج ليفار، كان الإنتاج كله بالكامل رائع حيث حطم أسلوب الرقص التقاليد. لم يتم التغاضي عن إسهام أوريك، وأعاد ترسيخ قابلية استمرار موهبة أوريك الإبداعية الهامة ضمن المؤلفين الكلاسيكيين لأول مرة منذ حوالي عقدين. تتميز «رقصة الزخارف» بالصرامة العنيفة زادها المقابلة المختصرة للختام الناعم الذي به نحيب. يشبه دخول البحارة وهم يعلنون وفاة ثيثياس في مارش جنائزي مزعج، الموسيقى التي استخدمها والتون ليختم الموسيقى التي وضعها لفيلم «هاملت». يرسم الوصول البطيء المتنافر اللامقامي لهيبوليتوس عودة الشخصية في حالة ذهول بعد تلقي لعنة أبيه، وما نتج عن ذلك من هياج الأمواج في «رقصة أمواج البحر» الذي يعبر عن اللعنة. ثمة لحظات من الضوء في الظلام، بالأخص «رقصة الوعد» الحزينة الرقيقة التي تدل على تفكير هيبوليتوس في حبه لأريسي. مع ذلك يتقيد السيناريو والموسيقى بالمسرحية الأصلية لراسين، حيث تحيط الشخصيات الخمسة الرئيسية وهي فايدرا وأودينو وأريسي وهيبوليتوس وثيثياس ببعض في حبكة محكمة من الخداع والتباين والموت.

لوي دوراي

لوي دوراي مؤلف موسيقي فرنسي ولد عام 1888. لم يقرر دوراي أن يصبح مؤلفا موسيقيا حتى عام 1907، بعد سماع عرض «بلياس ومليزاند» لديبوسي. قبل الحصول على دبلومة في الدراسات العليا في التجارة (1908)، بدأ يدرس البيانو والسولفيج والهارموني والكونترابنط والفوجة مع ليون سانت - ريكييه. علم نفسه الموسيقى والتوزيع الأوركسترالي؟ ترجع أعماله الأولى إلى عام 1914، لكن أول عمل يعرض له كان «مجموعة الأجراس الموسيقية»، لآلتي بيانو، الذي عرض عام 1917 في حفل على شرف ساتييه. لقب ساتييه دوراي وأوريك وهونجير «شبابي الجدد» وارتبط الثلاثة بتيلوفير وميلو وبولينك في «مجموعة الستة»، كما أطلق عليهم الناقد والمؤلف هنري كوليت عام 1920. لكن بالفعل في عام 1921 كان غياب دوراي عن عمل كوكتو «زفاف في برج إيفل» إشارة إلى نهاية الأعمال المشتركة لجماعة الستة حول كوكتو.



جورج أوريك

تباطأ معدل تأليف دوراي للموسيقى بين أعوام 1929 و1937، حيث أدرك أن عليه تفادي تكرار نفسه بعد سنوات من الإبداع. في عام 1936 انضم إلى «اتحاد الموسيقى الشعبية»؛ قبل وقت طويل أصبح سكرتير عام ثم رئيس الاتحاد عام 1956. كان شخصا بارزا ضمن الموسيقيين الذين انضموا إلى المقاومة أثناء الاحتلال، مباشرة حين أصبح لاحقا قائد الموسيقيين التقدميين عام 1948. منحته «مؤسسة المؤلفين والملحنين ومنتجي الموسيقى» الجائزة القومية للموسيقى الفرنسية عام 1960. ذهب إلى سانت تروبير عام 1961. دام مشواره الفني 60 عاما (1914 - 1974)، مع تأليف 116 عمل، يفصل بينها فترات طويلة من الصمت الإبداعي. منذ عام 1914 فصاعدا عكس الكورس وعمل «ألحان» ميله إلى الكتابة الغنائية والبوليفونية، رغم تأثير ديبوسي (الذي بقي بعد تأثير شونبرج وساتييه وسترافنسكي ورافيل والمؤلفين البوليفونيين في عصر النهضة). اكتشاف شونبرج عام 1914 مكن دواري من الهروب من عالم ديبوسي، حتى كان عمل «تقدمة غنائية مصنف رقم 4» - وهو عمل مميز في الموسيقى الفرنسية – من أول أعماله التي تتميز بالابتكار. سنة 1916 شهدت بداية أكثر فترة إبداعية في حياة دوراي، فترة سيطر عليها عمله «ألحان» وأعمال كورالية مع فرقة الآلات. في الوقت نفسه، ظلت موسيقى الحجرة النوع المفضل لديه، في حين حمل عمل الأوبرا الوحيد له «الفرصة» طابع عميق وغير واقعي.

في عام 1944، بعد صمت دام سبع سنوات، كرس دوراي نفسه لكتابة الأعمال الكورالية وتوزيع موسيقي لجوقة الهواة، حتى عام 1953، حين عاد إلى مجالات أخرى من التعبير الموسيقي دون تقليل جهاده السياسي. ظهر توازن جمالي جديد، هذه الفترة المتأخرة سيطر عليها عمل «ألحان» وأعمال كورالية بمصاحبة الآلات الصولو، وهي أعمال بارزة خلفت أعماله الكورالية الأولى.

جيرمان تيلوفير

جيرمان تيلوفير مؤلفة فرنسية. رغم معارضة الدها، التحقت بكونسرفاتوار باريس عام 1904، وبدأت إيفا سوتيرو ماير تتعهد بدراستها التأسيسية. فازت تيلوفير بعدة جوائز كأفضل عازفة للبيانو حيث كانت تملك ذاكرة مذهلة في الحفظ. في عام 1913 التقت بأوريك وهونيجر وميلو في فصل جورج كوسيد للكونترابنط. وفي عام 1917 انبهر ساتييه للغاية عندما سمع مقطوعتها لآلتي بيانو «مباريات في الهواء الطلق» حتى أنه أطلق عليها «ابنته موسيقيا»،



لوي دوراي

وكان أول من منحها الأهمية بوصفها واحدة من مجموعة أطلق عليها اسم «الشباب الجدد»، ثم مضت قدما لتصبح العضو الوحيد الأنثى في جماعة الستة حين تشكلت في عامي 1919 - 1920. وساعدتها في مشوارها الفني الأميرة إدموند دو بولنياك، التي أحبت باليه «تاجر الطيور» (1923) بما يكفي لتكلفها بكتابة كونشرتو للبيانو (1923 - 1924)، ثبت أنه ناجح بالمثل ودل على انجذابها الفطري تجاه عازفي الكلافسان في القرن الثامن عشر. ناسبت مواهب تيلوفير تماما الروح السائدة للكلاسيكية الجديدة لسترافنسكي، رغم أنها تأثرت أيضا بفوريه ورافيل، وظلت على صلة وثيقة مع رافيل في العشرينات. لحسن الحظ، لم تستغل تيلوفير قط الشهرة التي تمتعت بها خلال اتصالها المبكر مع جماعة الستة. تسبب فشلها في زيجتين تعستين (من رسام الكاريكاتير رالف بارتون في 1926 ومن المحامي جان لاجيت عام 1931) في إنهاك طاقتها الإبداعية، ومشكلاتها المالية المستمرة أدت بها للتأليف في الغالب بناء على تكليف من آخرين، مما أدى إلى كتابتها الكثير من الأعمال على فترات متباعدة وبسرعة. أيضا تواضعها الفطري وإحساس غير المبرر بعدم الأمان منعها من الدعاية لنفسها بشكل مناسب، واعتبرت نفسها صانعة ماهرة تكتب موسيقى متفائلة وسهلة كتنفيس عن مصاعب حياتها الخاصة. مع ذلك أعمال الكونشرتو التي كتبتها في الثلاثينات تمتعت بقدر من النجاح، وبالمثل نجح عملها الثائر «كنتاتا نركسوس» (1938، كتب الكلمات بول فاليري)، وكانت مطلوبة بشكل كبير كمؤلفة ماهرة لموسيقى الأفلام. بعد فترة كساد في الولايات المتحدة (1942 – 1946) أنتجت سوناتا الكمان الثانية الرائعة (1947 - 1948) وحولت انتباهها نحو الأوبرا – تلخصت معالجتها المرحة في الأربع مختارات الكوميدية القصيرة التي كتبتها مع دينيس سينتور عام 1955 (الأسلوب الأنيق والأسلوب الرديء). قدمت أيضا حفلات موسيقية ناجحة مع الباريتون بيرنارد ليفورد، الذي كتبت له «كونشرتو من كلمات فارغة» (1954) وفي عام 1957 أجرت تجارب لمدة قصيرة باستخدام التكنيك المتسلسل في «سوناتا الكلارنيت». رغم استمرارها في التأليف بغزارة وعملها في التدريس حتى نهاية حياتها، لجأت بتزايد للاقتراض من أعمالها السابقة والصيغ المألوفة (مثل الحركة الدائمة)، ونلاحظ سهولة الأسلوب الذي أكملت به «ثلاثية البيانو» عام 1978. لقائها مع المايسترو دزيريه دونديين عام 1969 أدى إلى اهتمامها مجددا بالتأليف لفرقة آلات النفخ وظلت أيضا مخلصة لأبنائها وموسيقاها، وهي صلة تساعد على إيضاح العفوية والحداثة والسحر الذي يميز أفضل أعمالها.



جيرمان تيلوفير

«قصيدتان للورد بايرون» هي الأغاني الوحيدة المعروفة التي لحنتها جيرمان تيلوفير على نص إنجليزي ويرجع تاريخها إلى عام 1934. رغم اختفاء مخطوطة تيلوفير، تم اكتشاف نسخة مصورة بين أوراق الميتزو سوبرانو وعالمة الموسيقى الإيطالية باتريشيا أدكينز - شيتس، التي قدمت نسخة تعتبر المصدر لينشرها عام 2003 الناشر الفرنسي «ميوزيك فابريك».

قدمت السوبرانو أنيتا ريال العرض الأول لهاتين الأغنيتين في باريس في 14 ديسمبر 1934 بمصاحبة المؤلفة على آلة البيانو في برنامج ضم النسخة لآلتي بيانو لعملها «كونشرتو لآلتي بيانو والكورس ورباعي الساكسفون والأوركسترا».

المصادر

- Joe by Music Classical to Guide Rough • Staines
- Musicians and Music for Encyclopedia Grove •
- Music Classical for Source The - ArkivMusic •
- site International Web Music •

شغف بها السلاطين والأمراء والأعيان وباتت مظهرًا للترف والنعيم

الموسيقى في عصر دولة المماليك



ارتقت الفنون والصناعات في عصر دولة المماليك حتى وصلت إلى درجة عالية من الرفعة والازدهار، ونالت الموسيقى حظها مثل الفنون الأخرى، فغدت فنا رفيعا، شغف واحتفى به السلاطين والأمراء والأعيان، ومظهرا من مظاهر الترف والنعيم، وتنوعت وكثرت مناسبات الطرب والغناء؛ حتى استقدم السلاطين كل أستاذ من أرباب الموسيقى والغناء. بل كان من السلاطين أنفسهم من يُجيد فن الموسيقى، والضرب بالآلات، فالملك المؤيد شيخ كان بارعا في فن الموسيقى، ونظم الشعر، وله أشياء كثيرة من نظمه شائعة بين المغنين، حتى إن أساتذة الموسيقى كانوا يتناهون ويتبارون في فنونهم في زمنه، لجودة فهمه وحسن معرفته.

خالد عبد الله يوسف

كاتب وباحث - مصر

وكان السلطان الأشرف قايتباي في متنزهاته، يحضر عنده المنشدون، ويعملون الأذكار التي يلحنها لهم السلطان، وتفيض مصادر مؤرخي العصر المملوكي بشغف وتقدير السلاطين لفن الموسيقى والغناء، فكان السلطان حسن يحب الطرب، ويميل إلى سماع الآلات الموسيقية، وأرباب الفن من المغاني قاطبة، والملك المنصور محمد بن المظفر حاجي كان محبا للهو والطرب، وله جُوقة مغنيات يعزفون عند الصباح والمساء. بل اشترط السلطان المنصور قلاوون في وقف البيمارستان المنصوري أن يحضر في كل ليلة من أرباب الآلات الموسيقية أربعة، يضربون بالعُود للتخفيف والترفيه عن المرضى، وأجرى عليهم الجوامك أو الرواتب في كل شهر.

هناك عامل آخر ساعد على ازدهار فن الموسيقى في العصر المملوكي ألا وهو انتشار التصوف، وميل السلاطين إلى الأولياء، فانتشرت حلقات الذكر والإنشاد، ومجالس السماع، ولا شك في أن الموسيقى كانت ضيفا مُكرم الجانب على الصوفية في الزوايا والتكايا.

أعلام الموسيقى والغناء

أما أرباب وأعلام فن الموسيقى والغناء، فقد عُرف وبرز منهم عدد كبير، ونالوا الحظوة والتقدير من السلاطين والأمراء، فمن أعلام المغنيات على سبيل المثال خديجة الرحابية والتي كانت من أعيان مغنيات مصر، بارعة في الغناء والإنشاد، حتى عظم أمرها جدا، ونالت الحظوة من أرباب الدولة. وخُوبى المُغنية العَوَّادة وكانت مُغنّية فائقة في ضرب العود، فاشتراها الأمير بَكتَمر الساقي بعشرة آلاف دينار، ويقال: إنه لم يدخل مصر لها نظير. وخديجة ابنة نُحيلة رئيسة المغنين في وقتها، وعزيزة بنت البسطجي فريدة عصرها في الإنشاد وحسن الصوت، وكان يُضرب بها المثل في الفصاحة وإعراب الشعر، ولم يخلف أحد من النساء المغنيات بعدها أحسن منها، ورأت من أعيان العصر وأرباب الدولة غاية العز والعظمة، ما لا رآه غيرها من أرباب هذا الفن.

ومن المغنين والمنشدين عُرف منهم شهاب الدين بن القُردَاح وكان فريد عصره في فن الموسيقى، وانتهى إليه حسن الإنشاد في زمانه، مع الفصاحة ورخامة الصوت، وله اليد الطولى في الضرب بالعود وضرب السنطير، حتى صار ابن القُردَاح من مفاخر العصر المملوكي، لا يفوقه أحد في فنه بمصر والشام في هذا الوقت فيما اجتمع فيه من طيب النغمة. وناصر الدين محمد المازُوني أحد الأفراد في فن الإنشاد وعمل السماع، وكان فريد عصره، ووحيد دهره، بارعا في فن الغناء، ويُضرب به المثل في حُسن النغم، ومعرفة الفن، كما كان له المنتهى في إنشاد القصيد، والتسبيح على المآذن، ولم يجئ بعده من هو في طبقته، يقول عنه إبراهيم بن عمر البقاعي في تاريخه: كان له صوت لم يُر مثله، حتى إني سمعت جماعة ممن يُوثق بهم في معرفة الأنغام، كالقاضي كمال الدين بن البارزي، وشهاب الدين أحمد الأذرعي أنه ربما لم يكن في عصر الخليفة الرشيد مثله، وكانوا يشهدون له بأنه يملك التصرف في صوته مُلكا لا يقدر على مثله غيره، وكان في الذروة من الحظوة عند الخاص والعام. والشيخ علم الدين المادح، ويعرف بسليمان القرافي، كان رئيس أهل صناعته في المدح والغناء، وصار يمدح في المجالس بالقصائد النبوية، وتميز بالصوت الشجي الطروب، حتى إن أجره على السلطان الظاهر برقوق ألف درهم في المولد النبوي. والمُغني خالد بن المصنّف، كان فريد دهره، ووحيد عصره في علم الموسيقى، ويُجيد الضرب بالدُف، وقد ملك هذه الصناعة، واقتدر على أصولها وفروعها، يقول عنه الصفدي: أنه قد نُظم له عقد هذه الصناعة سلكا، وحاز إرث ما في الأَرَثماطِيقي ملكا. قد عرف النقرات، وما لها من أُنس الطِباع والنفرات، والأدوار وما لها في الطرب من الإدارات. وكان يصاحب الأمير المملوكي سيف الدين تنكز في رحلات الصيد، ويُنظم له الشعراء، ويلقوه عليه، فيصنع له في الوقت لحنا، كأن الله سخر له هذا الأمر وخلقه وفق ذوقه، وجعل من تقدمه تحت تخت هو وحده من فوقه، وكان بمصر جماعة من أرباب فن الموسيقى يعترفون له ويعظمونه، ويأخذون دُرّ قوله وينظمونه. وكتيلة المُغني والذي كان يحفظ كثيرا من نُوب صفي الدين الأرموي وانتهى إليه حسن الغناء، متقنا في سائر الخفيف والثقيل منه، وبلغ الغاية في ضرب الجنك الفارسي، وتأليف الأنغام عليه، وكانت له مكانة عظيمة عند الناصر محمد بن قلاوون، وأمره بتعليم الجواري الموسيقى، فتخرج به كثير منهن. وصارم الدين إبراهيم بن بَابَاي، الأستاذ العَوَّاد، كان أحد ندماء الملك الناصر فرج بن برقوق، ثم من بعده الملك المؤيد شيخ ومغنيه ومقربا منه، وقد انتهت إليه الرئاسة في الضرب بالعود، والموسيقى، وكان أعجوبة زمانه في فنه، ومحمد بن قجق الناصري والذي كان علامة في ضرب الطنبورة، عارفا بصنعة الأنغام، ومن ندماء السلطان قانصوه الغوري. ومن المقربين منه، يقول


نال أعلام الموسيقى والغناء الحظوة والتقدير


انتشر التصوف في العصر المملوكي فانتشر الغناء

عنه ابن إياس إن جنازته كانت حافلة، مشى فيها أعيان البلد، ومغاني البلد قاطبة، فإنه كان شيخهم.

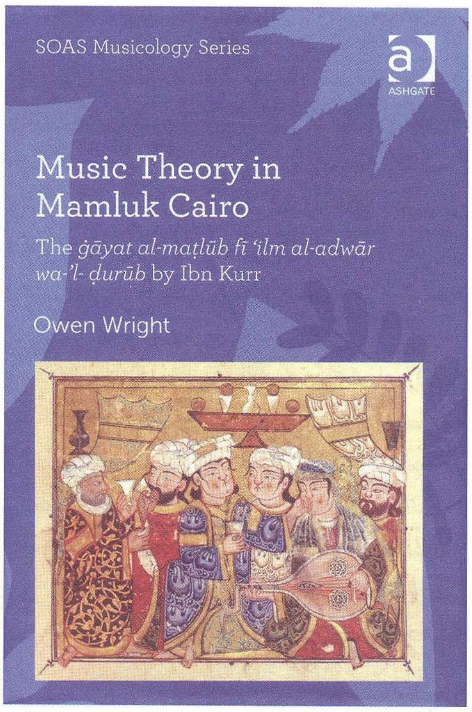
المؤلفات الموسيقية

تميز العصر المملوكي بالنتاج الفكري الغزير، وعُرفت بكثرة ظاهرة التأليف الموسوعي، التاريخي والأدبي، كما نالت الموسيقى حظها من التصنيف، فوصل إلينا عدد من الرسائل والأراجيز، التي تُعنى بالمقامات، والآلات، وطرائق الغناء، وإباحة السماع مثل «كتاب الإنعام في معرفة الأنغام» لشمس الدين الصّيداوي الدمشقي الحنفي، ومُصنَّفه عبارة عن أرجوزة في 297 بيتا في التدوين الموسيقي تقترح نظاما يتخطى التدوين الأبجدي في الموسيقى العربية القديمة، الذي يُعطي لكل صوت حرفا أبجديا، ويستنبط نظام الصيداوي إشارات ورموزا ذات دلالات واضحة، معتمدا على مدرج مؤلف من ثمانية أسطر أفقية ملونة يُقرأ من اليسار إلى اليمين. وقد قام بدراسة هذه الأرجوزة وتحقيقها وترجمتها إلى الفرنسية الباحث التونسي أنس غراب وحصل بها على درجة الماجستير من جامعة لوميير ليون2 بفرنسا.

ومن الرسائل الأخرى رسالة في علم الموسيقى لخليل الدين بن أيبك الصفدي، تتناول شرح النغمات الأربع وفروعها، وبيان بُردات المقامات، وبُردات الشُّعب، والأوازات، وربط كل شعبتين بمقامها والأنغام المناسبة التي يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض، بجانب بيان ربط كل مقامين بأوازهما وما يناسب أن ينتقل إليه بعدهما.

من الرسائل الشهيرة أيضا رسالة «كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب» لمؤلف مجهول، صنفها لخزانة الأمير سيف الدين مَنْكلي بُغا الفخري الناصري. أحد أمراء السلطان الناصر محمد بعد قلاوون، وهو من المخطوطات الفريدة عن الآلات الموسيقية، وأصول استعمالها، وكيفية مسكها من قبل العازفين، والضرب بها، وأنواع النغمات وتقسيماتها، كما تناول هيئة كل آلة وأشكالها وأقسامها مزودة بصورة توضيحية، ويصف تركيب العُود، والجنك الفارسي، والجنك المصري، والسنطير، والدُف، والشبَّابَة، والرَّباب، والشعبية، والحزب الموسيقي أو الفرقة، والكتاب مخطوط تحت رقم (3465) في مكتبة طوبقابي سراي بإستانبول. و«رسالة بلوغ الأوطار في بيان أسماء ترنم الأوتار على الموسيقى» لناصر الكلبي العودي الحلبي، وقد رتبها على أربعة فصول، في علم أسماء النغمات، وعلم تصوير النغمات، والطبقات، وفي علم نقرات الأصول، والرسالة مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم (31 فنون جميلة).

ومن مصنفات السّماع كتاب «الإمتاع في أحكام السّماع» لكمال الدين الأدْفوي، ويتناول في كتابه قراءة القرآن والتغني بها وإنشاد الشعر، والغناء



غلاف كتاب أوان رايت عن الغناء في عصر المماليك

والحكم الشرعي فيه من الكتاب والسنة والإجماع والقياس، والتعريف بالآلات الموسيقية وأنواعها والغناء عليها والرقص وتعليم الغناء وتراجم بعض المغنين، والكتاب مازال مخطوطا تحتفظ به دار الكتب المصرية تحت رقم (368 تصوف)، ومن الجدير بالذكر أن الإمام المُحدث شمس الدين الذهبي قد اختصر كتاب الإمتاع في رسالة بعنوان «الرخصة في الغناء والطرب بشرطه». ومن كتب السماع أيضا كتاب «حل الرموز ومفاتيح الكنوز» لعبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسي، ويتناول ذكر السماع وما هو منه محظور وما هو مباح، والضرب بالدف والرقص. أما الأراجيز فمنها «أرجوزة في شرح الأنغام» لجمال الدين عبد الله بن خليل بن يوسف القاهري الماريديني، ويذكر فيها أسماء النغم أو المقامات مختلفا على قوانين العجم، وهي نسخة مخطوطة محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم (510 فنون جميلة)، وله أيضا أرجوزة بعنوان «مقدمة في علم قوانين الأنغام» محفوظة ضمن مجموعة المخطوطات الإسلامية في مكتبة غوتا بولاية تورنغن الألمانية تحت رقم (Arab.672).

مُصنف ابن كُرّ

ولكن المصنفات التي تعالج النظرية الموسيقية خلال العصر المملوكي لم يصل إلينا منها سوى رسالة فريدة وهي «غاية المطلوب في علم الأدوار والضروب» لمحمد بن عيسى بن كُر الحنبلي (ت763هـ/1361م). وهي التي قام بدراستها وتحقيقها أون رايت أستاذ علم الموسيقى الشرقية بمدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية في جامعة لندن. وهذه النسخة الفريدة تحتفظ بها المكتبة البريطانية تحت رقم (Or.9247)، وتتألف من 47 ورقة، ولكنها غير مؤرخة، ويرجعها الأستاذ رايت عن طريق دراسته للورق ونوعية الخط إلى العصر المملوكي وتحديدا القرن الثامن الهجري. ويحسب له إخراج هذا المصنف للنور، وكان الاعتقاد السائد أنه فُقد ولم يصل إلينا. أما مؤلف الكتاب فقد نوهت بذكره المصادر المملوكية، وهو الشيخ شمس الدين البغدادي الأصل، المصري الدار والمولد، إمام أهل عصره في علم الموسيقى، قدم أبوه القاهرة بعد اجتياح المغول لبغداد، وكان من الأمراء، ويتصل نسبه إلى الخليفة مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين، وكان صوفيا فقيها، ووُلّي مشيخة زاوية بجوار مشهد الحسين بالقاهرة. وقرأ ابن كُرّ القرآن على الشيخ نور الدين الشَّطنوفي، وحفظ «عمدة الأحكام» في الحديث للحافظ عبد الغني الجماعيلي، والعُمدة في الفقه للشيخ مُوفّق الدين و«المُلحة في الإعراب» لأبي القاسم الحريري، وسمع على شيوخ عصره مثل عبد المؤمن بن خلف الدمياطي وغازي الحلاوي والأبرقُوهي وغيرهم، بل سمع منه المُحدَّث الشهير العراقي وغيره، وقرأ فن الموسيقى على القاضي علاء الدين ابن التراكيشي الحنبلي، وفاق ابن كُرّ في علم الموسيقى، وصنف فيه هذا المصنف البديع يقول الصفدي: إنه قد سمع منه مقدمته بمنزله وقال لي: ظهر لي خطأ جماعة من المتقدمين في هذا الفن مثل الفارابي وغيره وقد برهنت ذلك. ويقول عنه ابن فضل الله العُمري: هو في علم الموسيقى فرد لا يُخلف، وقد أتى ببدائع الألحان وما تكلّف، وقد نقل مذاهب القدماء كابن المهدي وإسحاق، وجدد في هذه المذاهب، لا يمر به صوت مما ذكره أبو الفرج الأصفهاني إلا ويجيء به ويُجيده، ويعيده ويُزيده على وجهه، وكان عزيز النفس عفيفا، ولم يتكسب بصناعة الموسيقى، وما اتخذ هذه الصناعة إلا حبا فيها، ويذكر مصنفه بأنه أحسن ما صُنف، وقد أظهر فيه خطأ الفارابي في علم الموسيقى، ولم يقل بذلك إلا عن علم. وكان يجمعه صحبة بالعُمري ويذكر أنه قد رآه يوما غنّى فأضحك ثم غنّى فأبكى ثم غنّى فأنام، فرأى بعينه منه ما سمعه عن الفارابي، الذي قيل عنه في هذا الشأن إنه أضحك وأبكى وأنام بالألحان، لعلمه بأسباب الصناعة العملية والنظرية، وكذلك يقال عن ابن كُرّ، وإن كان من أصحاب الصناعة النظرية. كما يقول ابن الصائغ الحنفي أن ابن كُرّ مر على قوم يُغنّون فحرك بغلته حتى مشت على إيقاعهم وهذا أعجب ما يحكى عنه، وكانت وفاته رحمه الله سنة (763هـ/1361م).

وهناك دراسة للأستاذ اون رايت تقدم تحليلا لهذا المنصف الفريد الذي وصل إلينا من العصر المملوكي؛ والحق أنه لم تصل إلينا دراسات مقارنة تتناول النظرية الموسيقية العربية من العصر المملوكي الذي امتد ما يقارب القرنين ونصف القرن من الزمان، ولكن أهمية الدراسة ليست فحسب

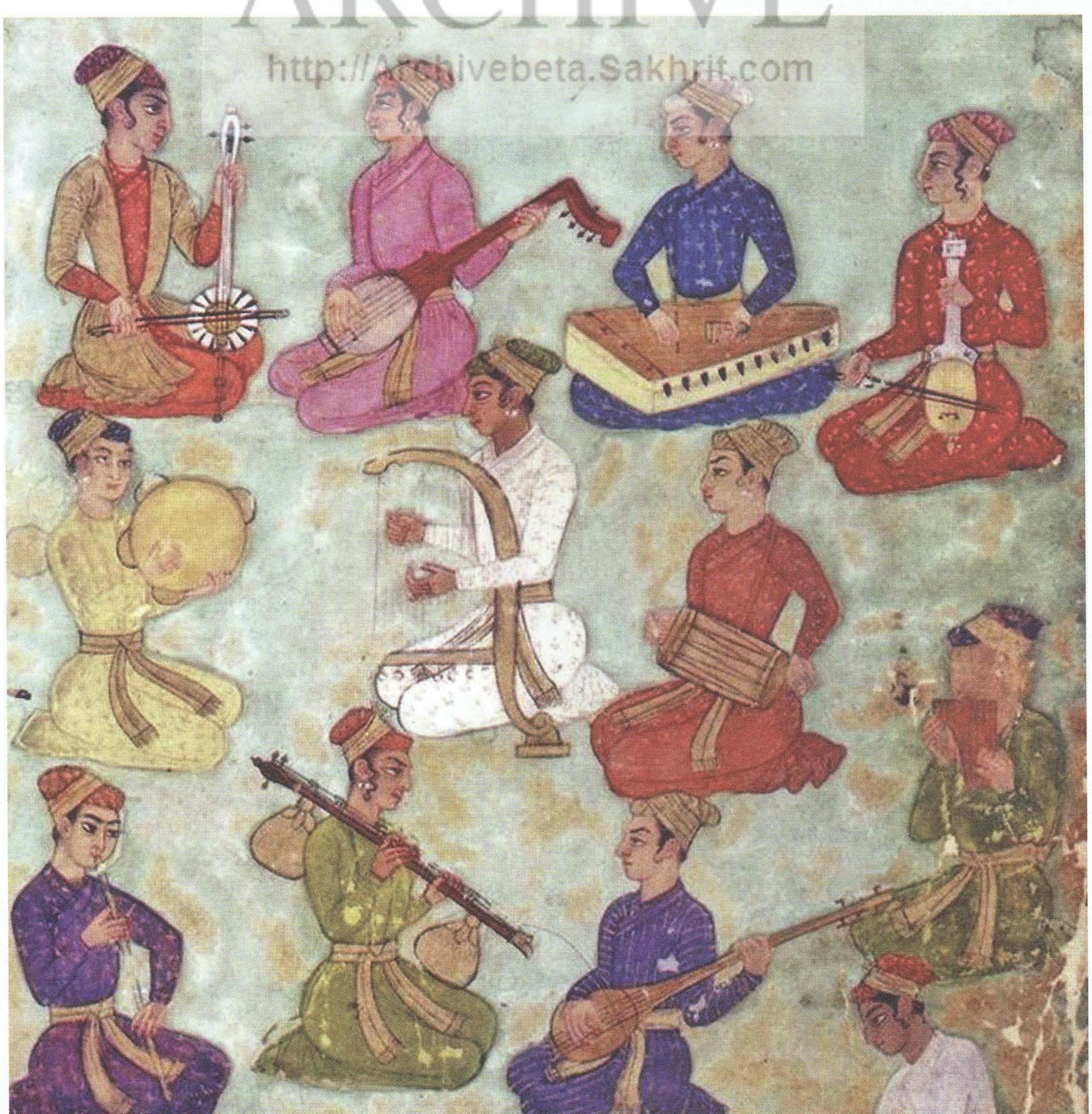
لتفردها، ولكن بثراء المعلومات التي تزودنا بها بما يتعلق بتراكيب الإيقاعات والأشكال الموسيقية، مع تحليله التفصيلي للمصطلحات الموسيقية الواردة في رسالته، ونجد تأثير صفي الدين الأرموي جليا في مصنف ابن كُرّ، والأرموي يُعد أعظم علماء الموسيقى بعد الفارابي وابن سينا، وقد قام بعرض النظرية الموسيقية بشكل وأسلوب جديد، وصورة مفصلة ومزودة بعدد كبير من الجداول والرسوم التوضيحية، حتى يُعد بين المستشرقين مؤسس المدرسة المنهجية في دراسة الموسيقى العربية، ووصل إلينا من مصنفاته كتاب «الأدوار» و«الرسالة الشرفية». والمُصنفون عموما في الموسيقى النظرية رتبوا ألحانهم على نوعين: الضرب واللحن، والضرب هو الإيقاع في الموسيقى، أو اعتبار زمان الصوت، وأدوار الإيقاعات كما هو الشائع في كتب الموسيقى القديمة ستة أصناف، هي: الثقيل الأول، والثقيل الثاني، والرَّمل، والهزج، وخفيف الثقيل، وخفيف الرَّمل، ولكل واحد منها إيقاع خفيف من جنسه.

أما أسماء الألحان فيطلق عليها أسماء مختلفة، فسُموا كل لحن باسم علم يعرف به، وهي عادة أسماء فارسية اصطلح عليه في العصر الوسيط، وهي: الراست، والعراق، والزّيرفُكند والأصفهان، والحسيني، والنوى، والعشاق، والرّاهوي والمايه.

في تمهيد لكتابه يذكر ابن كُرّ أنه صنفه لأحد أمراء المماليك، وينعته بالمقام الشريف العالي، ويذكر فضائله وعلومه، وشهرته في الآفاق بالأوصاف المنيفة، والمكارم الجميلة، وقد رغب ابن كُرّ في إطلاع هذا الأمير على ما ألهمه الله من معرفة علم الموسيقى، فوضع هذا الكتاب وقدمه بين يديه. ويرى أنه لم يجد أحد ممن اشتغل بفن الموسيقى إلا وقد أعرض عنه، إما قصورا أو خوفا من الالتباس. ويقول فكشفت ما قاله علماء هذا الفن من تقسيم الضروب والأنغام، والوقوف عند أدوار الصناعة وحدودها ودقائقها. وقد ظهر له خطأ البعض منهم، فاستدرك ما فاتهم في ذلك، ثم تصفح ما نقل عن الفرس في فن الموسيقى، فرأى إشكالات في أقوالهم، ولم يتصدى أحد إلى الجواب عليها ولا الإشارة إليها من قريب ولا بعيد. ثم يستطرد في علة تأليفه هذا الكتاب، فقد رأى أن الموسيقى عند الناس في زمنه هي العامل من العازفين والمغنين، وليس العالم، والأمر ليس كذلك، فإن العلم هو قاعدة العمل الذي عليه يُبنى، والاهتمام الذي يستحق أن يحظى به. فالعمل بغير العلم إنما فاعله كالمحاكي للأنغام والمماثل، ولكن النفس الفاضلة تتشوق دائما إلى معرفة أصل علم الموسيقى، وكيف صدر عن العامل، كما نُقل عن العلماء المتقدمين، فوضع المؤلف لتبيان ذلك هذا المصنف، وهو يتألف من مقدمتين، يستنبط منهما أن العلم هو أساس ومصدر العمل الموسيقي، وهو الأمر الذي لا يوجد عند أهل عصره.

المقدمة الأولى وتشتمل على علم الضرب والقسَم، وهي أحد عشر من الضروب الأصول، مقسومة من الراهات، جمع راه، وهي زمن حرفين لكل حرف نقرة في الأول تؤثر إيقاع صوت يُسمع ولكنه في غير الآلة تأتي بصوت من إيقاع نقرة من حرف من أوله، والنقرة الثانية منه تجعلها زمنا لاستقبال الراه الذي يليه. وصفته تن تن تن هكذا مسترسلا. ثم يفرد المؤلف فصولا في تقسيم الراهات، مثل الثقيل الأول، وزمنه أربعة وعشرون راها بثمانية وأربعين نقرة من ثمانية وأربعين حرفا. والثقيل الثاني وهو المعروف في زمنه بالخراساني، وهو زمن اثني عشر راه بأربع وعشرين نقرة من أربعة وعشرين حرفا، وغيرها من الضروب.

أما المقدمة الثانية فتشتمل على علم الأنغام، والنغمة عموما هي الصوت الكامل المتحرك في اصطلاح من تقدم من السلف، وكل صوت يشتمل على نغمات مخصوصة يحصل منها الطرب، أو هي النطق بزمن حرفين أو ما حاكى ذلك أو بحرفين من الحروف المناسبة مثل التاء والألف والتاء والنون، وما ناسب ذلك من الحروف المناسبة لذلك. ثم يتطرق إلى الفروق بين الأنغام والضروب، فكما أن أصل الأنغام النغمة فإن أصل الضروب هو الراه، ولكن النغمة تتدرج حروفها وتقل أزمنتها وتزداد مع بقاء استعمال مداتها في العمل، أما الراهات فلا بد من زمن حروفها لضبط موازين أزمنة الضروب. ولمعرفة ذلك لا بد من تحديد طبقة يُعلم طرفاها ووسطها، وما اشتملت عليه الطبقة من النغمات، ثم يذكر أسماء الأنغام الشهيرة وما تشمل من الأصوات.



فن يُعبر فيه الإنسان عن رغباته فيطلق طاقتها إلى ما لا نهاية

الرقص .. وضرورة التدوين في عصر الترقيم



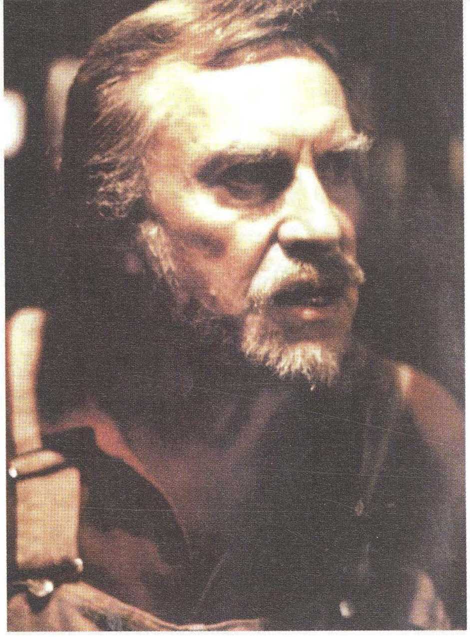
ما أقصى طموح أهل الفن؟! ألا يكفيهم أن تحتسب أعمالهم تاريخا، فلا أقل من الخلود يرنو إليه إبداعهم هذا، ولكن كيف يخلد فن مثل الرقص عناصره الهواء، كفن توازن وتشكيل الفراغ على غير ما يشكله فن توازن آخر هو فن العمارة؟

إن الرقص فن تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف ولكن في كيان متصل عام بالوحدة الملازمة لكل عمل فني وبوحدة واضحة حية في وجدان الرائي المتذوق كما في وجدان المصمم لها، كذلك هي حية في العمل المعماري أيضا ففي كل عمل معماري حق راسخ لا يتغير أو يتبدل، تدركه ككل قائم في لحظة واحدة بل في أي لحظة، أي أنه خارج الزمن حيث النظرة الواحدة تكون شاملة للأثر كله، وهكذا في فن الرقص أيضا تكون النظرة لعلو وسمو يشدو في الفراغ.

هكذا، بسعيها إلى الجمال، تتقارب الفنون في هذا وتتباعد في ذاك - كل وفق نوعيته - أحد هذه الفنون التي يذوب فيها الإنسان بكل إنسانيته وكل كيانه الروحي والجسدي هو فن الرقص، هذا الفن الذي يعبر فيه الإنسان عن رغباته فيطلق طاقتها إلى ما لا نهاية.

د. نبيل سليم

ناقد وطبيب - مصر



شميدت

إن صعوبة مشكلة فهم فن الرقص، ذلك الفن الذي يشكل الفراغ منذ القدم، معبرا تارة عن ذات الإنسان وتارة عن ذات الجماعات بوجدانها المشترك وذوقها العام... تنحصر في أن مصيره المحتوم بحكم نوعيته قد يكون الزوال، أولا بأول، لحظة بعد لحظة، أي مع كل لحظة تمر بالإنسان ولا تعود بحال. ورغم أن هناك أوضاعا راقصة ممثلة فوق الجدران تمتد في أعماق الأزمان، منذ قدماء المصريين، فإن تلك الرقصات قد محاها الزمن ولم تعد حية، وأصبحت أثرا، ورغم أن البعض من مؤلفي الموسيقى ومؤرخيها الكبار يرفض أو يختلف مع هذا المفهوم مثل هيفولك أليس الذي يقول: «... ويقيني أن فن الرقص لا يمكن أن يندثر... حيث تكمن في ثناياه دائما أبدا القدرة على البعث تماما كالأثر المعماري». وقد يروقك مثلي - كما قد لا يروقك - أن توافق على الكثير الشائق من أقوال هذا المفكر الإنجليزي الملهم من أن الحافز للرقص هو ذاته الحافز للعمارة... وأنهما أقدم الفنون قاطبة، أقدم من الإنسان نفسه وكأنهما قد مهدا لمجيء الإنسان، وعندما يستهويه أن يستشهد بمثال من عالم الحيوان أو الكائنات الحية بصفة عامة فإنه يجد أن حركات الرقص (المناجية) التى يتبادلها عصفور ذكر مع أليفته هى الأصل فى نتاج عفوي لعشهما، فذلك العش هو الرمز العتيد الأول للعمارة!

لكنك قد تستنكر شاعرية الحياة الكامنة في روح الرقص أو في حفيف الطيور وإيماءاتها، وهنا نستأنس برأي عالم من جامعة توينجن كالأستاذ شميدت وهو يخفض عدد مشاهد الرقص الممثلة على الجدران منذ ما قبل التاريخ، ليس فيما بين إسبانيا وفرنسا وتونس وصعيد مصر كما قد يجول بخاطرك، بل في كل مكان اكتشف على وجه اليابسة. وغني عن الذكر أن علماء ما قبل التاريخ لبثوا مدى جيلين يعدون مشاهد الرقص المنقوشة على الصخور بالعشرات والمئات حتى طلع عليهم شميدت، مشيرا إلى ضرورة التريث في التفريق بين وضع رقص ووضع صيد ووضع نشوة ووضع قد يكون الفنان تخيله وقد يناقض الواقع تماما. كل هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الرقص قد بات من قديم شغلا شاغلا للكثيرين.. فما بالك بالاهتمام بتمثيله، أنك تدخل الكهوف منحنيا أو راكعا أو زاحفا، ومستعينا بأحدث وسائل الإضاءة، فيا له من جهد بذله الفنان البدائي للتعبير عن طقوس قومه الحيوية سحرية أو دينية برسوم دقيقة موحية - كبرت أو صغرت - وألوان زاهية تثير عجب الزائرين منذ آلاف السنين. لكن هذه الأوضاع المثيرة التي ربما نكون قد قتلناها بحثا حتى نحكم بأنها أوضاع رقص أي تسبقها في تصورنا حركات وتتلوها حركات، لا تكفي بديلا عن الرقص ذاته فلقد بذلت جهود جبارة عبر دراسات عويصة لتحريك الأوضاع التي خلدها الفنان الإغريقي فوق أوانيه الفخارية الرائعة، ويا حبذا لو أخذنا بهذا النهج لتحريك الأوضاع المرسومة - وما أكثرها وأروعها - في آثارنا من فرعونية إلى فاطمية إلى غير هذه وتلك، فنبث فيها الحياة. على أي حال فالفارق كبير وجوهري بين أوضاع مثبتة باللون فوق مساحات ثابتة وفن حركي إيقاعي ينبع تعبيره أصلا من ديناميكيته المنظمة المشكلة.

إن تمثيل الجزء للكل معيب تماما في محيط الرقص، إذ أن التعبير في الرقص ينبع كما نقول من الديناميكية وهي أكثر من مجرد أوضاع تضاف إلى أوضاع، أكثر من تداعي أوضاع لحظية الوجود، أن الرقص يقسم الزمن بالتشكيل ولا نقول بالأشكال أو الأوضاع، ولعل في كلمة تشكيل معنى الاستمرار ومعنى الحركة. إن الرقص بعنصريه المكونين وديناميكيته أقرب ما يكون إلى حياة الإنسان، إنه التنفس، إنه تجميل الحياة وتعميقها، إنه في السمو بالحياة، أو قل تصعيدها.

الوسيط الزائل والوسيط الباقي

لقد قيل منذ القدم عن أقدم الفنون الحركية (أي الرقص) إنه جماع الفنون. ولكننا في العصر الحديث نقول أيضا عن أحدث الفنون الحركية وهو الفن السابع (أي السينما) إنها كل الفنون. والحقيقة أن هذين الفنين الحركيين مركبان كفن حركي. يقوم فيهما التعبير بالتشكيل من خلال الزمن. وفي حين أن أقدم وسيط للاثنين هو الهواء أو قل الفضاء أو الفراغ، نجد أن وسيط الثاني يملك مادة باقية، هي الفيلم. وإذا كانت السينما مثلها مثل الرقص تقسم الزمن بالتشكيل فإن الأشكال ثابتة على الفيلم الذي تتحقق له الديناميكية الكاملة بلحظة عرضه على الشاشات. ومن هنا كان لابد أن يتوجه أهل الوسيط الزائل بأمانيهم المزمنة - أو قل التخليدية - إلى أهل الوسيط الباقي، فكل من الفنين مرتبط زمانيا ومكانيا، فما الذي تم بالفعل لكل من جامع تراث الرقص ومصمم الرقص على يد السينما؟



أكاديمية الرقص بباريس

ليس من شك أن تزويد جامع التراث بالكاميرا، أي بإمكانيات الترجمة الآلية السريعة للصوتيات والمرئيات بألوانها في المحيط الطبيعي قد جعله على قدم المساواة مع جامع الأدب أو جامع الموسيقى، ومادام يستطيع جمع شمل الراقصين، سواء كانت رقصتهم دائرية أو مسيرة طويلة، أو قفزات بدائية عالية متكررة تحت الآلهة ليهطل المطر غزيرا وينمو الزرع عاليا، أو كانت مجرد خطوات بارعة دقيقة خبيرة كما في رقص الباليه - بين قديم ومستحدث، فإن الكاميرا - ابتداء من زاوية واحدة أو اثنتين - كفيلة دائما أبدا بتسجيل يحترم إلى أقصى حد أمانة العرض الحي.

ومع ذلك فإن الجامع بسبب تحديد زوايا التصوير أو تحريك الكاميرا لا يكتفي بتسجيل حقيقة نماذج التلاقي بين الرقص والأغنية المصاحبة من تمبو وكاندمات وإيقاعات - أي بين الزمان والمكان - فإن هذا التقدم العظيم الجوهري قادر على رسم الأوضاع المثبتة على الجدران والأواني والمنسوجات، ولا يلبث أن يرصد الكثير من الملاحظات بل الاستكشافات التفصيلية مما قد تغني عنه أصلا - بلا شك - إمكانيات السينما المحضة لولا أن الجامع يخشى من تعدد زوايا التصوير على أمانة فيلمه الوثائقي. إنه يخشى أن ينطلق بانطلاق الإمكانيات فيقتصر على أقلها، مستعينا ومستكملا بالوصف والرسم. قصارى القول إن فيلم الرقص التسجيلي الوثائقي، بالنسبة لدارس الرقص، يبدو أقرب إلى الشريط أو الإسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى، فهو وسيلة حية لاستيضاح الأثر الفني - إلا أنه - مهما تيسرت سبل عرض الفيلم - لا يغني عن لغة تجريدية يقرأها في أي وقت وأي مكان من يكون قد تعلمها.

أما مصمم الرقص فلابد أن تجتذبه إمكانيات السينما إذ يمكن إعادة كل لقطة تصوير حتى بلوغ درجة الكمال وما أهم الكمال في مجال رقص الباليه! يجد أن الكاميرا تبدو طيعة شاعرية، درامية، بتعدد عدساتها وسرعاتها وتحركاتها.. كما أن مونتاج اللقطات خلاب في حد ذاته، والإضاءة معبرة بإيحاءاتها، إنها إمكانيات تجعل مصمم الرقص يبرأ من كل قيد وينطلق كما لم ينطلق أي فنان من قبل.

فن الرقص من التلقين للتدوين

إن التدوين منذ اختراع الكتابة وانتشار الورق حتى رودلف لبان أوجد كتبا عن الرقص ترجع إلى عصور قديمة، يشتم منها، أو يفهم صراحة، أن القدماء كانوا يعرفون كثيرا أو قليلا عن تدوين الرقص في شكل علامات اصطلحوا عليها.. أي أنهم كانوا - بين محترفين

وهواة - يرقصون وفق مدونات تسجل في أمانة ابتكارات المبتكرين كما تغنى وتعزف على الآلات وفق رموز ثابتة، معمول بها جيلا بعد جيل، منذ قرون، ويستطيع الجميع قراءتها وكتابتها.

ونرى لزاما علينا ألا ندع جانبا ما قد يكون عرف عن تدوين في البرديات أو على أي آثار مادية بأشور وبابل والصين ومصر.. وحسبنا أن نشير إلى اجتهاد بعض المتخصصين من أمثال الدكتور هانز وهو الذي صال وجال على مدى عمره يستكشف من بين الهيروغليفيات ما استغلق فهمه على الكثيرين من لغويين وتشكيليين وموسيقيين حتى آمن أنها رموز تشير إلى هذا مرة وإلى ذاك مرة أخرى من لغة الرقص كما يعرفها العارفون. ولا بد أيضا أن نمر على ما يكون قد اقترحه الراقصون المدونون من أفكار للتدوين في القرن الأول الميلادي أمثال باسيليون السكندري وغيره من المشهورين في التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد وضعوها بأنفسهم وجمعوها في كتب تعليمية. كذلك لا نتوقف طويلا أو قليلا إذا ما بلغنا القرن الثاني مع لوكيان، ذلك السوري الشهير بكتابه الذي يقوم على حوار طويل بين صديقين لعله أحدهما... أو مع بولكس ووآتينيه المصري المولد، وأن كانت مؤلفاتهما يعدها أهل الذكر معاجم الرقص!

ولكن هل نسلك السبيل نفسه بالنسبة إلى العصر الوسيط أو عصر النهضة الأوروبية، وقد بلغ التأليف عن الرقص مبلغا لم يسبق له مثيل - وإن انصب أغلبه على التفريق بين ضروب الرقص والتركيز على رقص النبلاء - وهو «الرقص الوطئ»، حيث وقار الفرسان، أو قل وزن أزيائهم وأزياء سيداتهم، دون الارتفاع عن الأرض؟

لا غرابة إذا ما ظننا أن مؤلفات عصر النهضة قد استلهمت حضارة المارد العربي.. ولكن أليس على العرب أن يبحثوا عن أفضالهم على غيرهم من الشعوب قبل أن تفعل هذا الشعوب الأخرى؟ يبدو أن باحثا لم يحاول في ديارنا أن يعثر على تدوين ما للرقص يكون السلف قد مارسوه في أيام قلاوون أو



هيلمان

الحاكم بأمر الله أو من قبل في عصر المأمون (المعروف ببث الحكمة حيث كانت تدرس الموسيقى وتترجم مآثر الإغريق) أو عصر الخليفة المعتمد العباسي حيث كان يتذاكر أهل كل حرفة ما يخصهم فيسأل الخليفة عن الرقص ويفتي أستاذ الرقص مفرقا بين خراسان وغير خراسان موضحا استعمالات الإيقاعات الثمانية أو ما يجب توفره في شكل الراقص والغرابة بل العجب كله أن يرى بعض المؤلفين الأجانب المعاصرين أن الإيطاليين قد اقتبسوا فن الباليه من رقصة السماح ذات الخطوات المتعددة والشائعة منذ الأندلس، أو أن يقارب بعضنا بين رقص بنات بغداد والأندلس فيما نراه من أشكال هندسية تتحول من المربع إلى النجمة النملية، أو بين هذا التجريد في الرقص والزخرفة على الجدران.

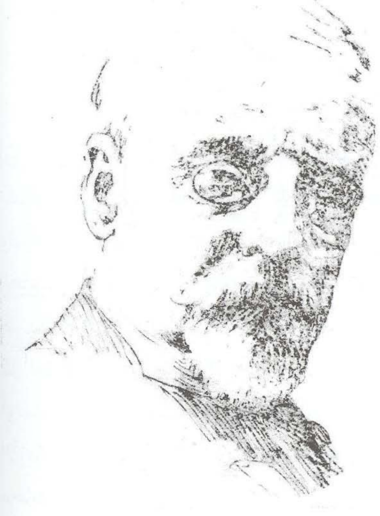
يقول الناقد العلامة فرديناندو رينا عن باليه الملكة الكوميك المقدم في البلاط الفرنسي في العام 1581: «ليس بداية كما يقال عنه في العادة وإنما هو نهاية». فمن المحال تخيل مثل هذا العمل الأشهر من دون افتراض مائتي سنة من مدارس رقص ممهدة مهيئة! و ليس من شك في أن انبثاق الشكل الراقي المسمى بالباليه يرجع إلى تطور فن الموسيقى وتدوين الموسيقى في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، فماذا عن تدوين الرقص في هذين القرنين بل حتى العام 1661، حيث تأسست بباريس أول أكاديمية رقص في العالم وأضحى محتما تحديد مصير الرقص والتشريع والتقنين وتصميم الخطوات والأوضاع مما يشكل أصول فن الرقص؟

لقد أصبح من الميسور التفريق بين الرقص الأكاديمي والرقص الشعبي بعد أن ظل الناس على مدى قرنين لا يفرقون سوى بين الرقص الواطئ والرقص الوثاب (أو المرتفع عن الأرض) ثم تأثر كل من الآخر فكانت الرقصات ـ سواء شعبية أو بلاطية ومثلها في ذلك أهم ثلاث رقصات عند الإغريق matiques`sche - يتم تعلمها كما نتعلم التانجو أو التويست في حصة واحدة أو حصتين على إيقاع واحد بمصاحبة اللير والفلوت، فلا تطور موسيقى يثير تأليف المفردات والمركبات كما حدث مع الباليه الأكاديمي وما أدراك ثراءه!

لكن، ماذا عن تدوين الرقص الواطئ في مخطوطة بايو أو مخطوطة رولينسون أو تلك المنسوبة إلى الملكة ماري دى بورجاندي التي حوت 1450 صورة راقصة، وماذا ورد في كتاب ميشيل تولوز المسمى «فن تعليم الرقص بإتقان - باريس سنة 1486». وفيما نظمه الشاعر البروفانسي أنطونيو دي أرينا من الشعر «المكروني» (1536) كما يقولون؟

العصر الذهبي لتدوين التصميم

لقد كثر التأليف عن الرقص مع هذين القرنين في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا كما أصبح هذا التأليف جديدا بمعنى أنه أخذ يقف عند تكنيك كل رقصة وأصبح على كل مؤلف رقصة أن يسلك



د. هانز

مسلكا يحمي به مليكته (وهو يقدم هذه الرقصة لمن يريدون تعلمها) بل أكثر من ذلك حيث يقدم طريقة تستوضح العلاقة الحية بين أشكال الرقص والموسيقى وتجبر العديد من المبدعين على أن يأخذوا بها وهم يقدمون رقصاتهم. وإزاء هذا التفكير السريع المختلف، لن نتوقف وحسبنا أن نسرد أبرز الأسماء. وعلى من يود أن يشفي غليله أن يلجأ إلى المكتبة الأهلية بباريس ومكتبة الفاتيكان مثلا أو لبعض كتب تاريخ الرقص القديمة الأصلية المطولة. وهنا بعض أسماء المؤلفين وبعض عناوين مؤلفاتهم، فمن إيطاليا نذكر أهم الأساتذة قاطبة في عصر النهضة - بل لمدة سنوات كثيرة، وهو الإيطالي دوميكو الذي ينسب أحيانا إلى موطنه الأول بياسنزا وأحيانا إلى فرارا، حيث عمل طويلا في خدمة الأسرة النبيلة الشهيرة Este`D ومخطوطه هذا للعلم عبارة عن 28 ورقة سماها باللاتينية: discendi choreas e saltandi Arte De - 1416 أي تعلم فن الرقص من الرقص، ولقد تتلمذ عليه أربعة سرعان ما أصبحوا أعظم أساتذة بلاطات عواصم أوروبا هم:

- جوليمو وكتابه: ممارسة فن الرقص.
- فولغاريأوبيسكول وكتابه: عام (1465).
- ليبروا ديل وكتابه: فن الرقص.
- جيوفاني دا امبروجيو بيزارو وكتبه المتعددة عن مهارة الرقص.

ولا شك في أن أعمال التلاميذ إنما تكون إضافات إلى عمل المؤلف وأن في أربعتهم تكامل الفكر في تدوين الرقص كما سبق التنويه. بل الأمر مثله بالنسبة إلى الأستاذين الإيطاليين العظيمين التاليين لهم:

- فيرو كاروسو، من سرمونيتا: وكتابيه «راقصة الباليه» في العام 1581، و«السيدات من طبقة النبلاء» في العام 1600.
- قيصر زنوج ميلانو: وكتابه «اختراع جديد للرقص» في العام 1604.

أما بالنسبة إلى إسبانيا أيضا فسنكتفى بأسماء وعناوين لابد من تقديمها، ولكن يحضرني قبلا «رقصات من إنجلترا وفرنسا بين 1450- 1600»، حيث تروي الباحثة الأمريكية تيبل دولتش على لسان زوجها وأستاذها أن السنيور أوريليو كامباني قد اكتشف في أرشيف بلدية شرفيرا بقستيلا جزءا من كتاب عن الرقص، مجهول



الأب ديبو

المؤلف يرجع إلى القرن الخامس عشر وقد نشره ضمن كتابه في العام 1937.

- إسكويفل نافارو - رقص الجيوار ورقص الباليه.
- مانجويت ي. يرول: فن الرقص ومهارته (مدريد 1737).
- فيريولي بوكسريوس: فن الرقص عند فرانسيزا (كابوا، تسلوية 1745).
- بيوسوذا: القواعد المفيدة للسباحة في الرقص (بارشلونة 1832) وقوانين فن الرقص.

وإذا تركنا مقاطعات إيطاليا وإسبانيا وانتقلنا إلى العاصمة الفرنسية فإننا نجد بين الأعمال الكثيرة عن الرقص محاولات للتدوين أكثر تفهما من ذي قبل.. فعاشت أكثر من ذي قبل. انظر طريقة الراهب جيهان تابوريه الذي تخفى وراء تسمية توانو أربو وسرعان ما اشتهر بها. لم تكن مرت سبع سنوات على تقديم «باليه الملكة الكوميك» إلا وطلع في شكل حوار (هذا الشكل المفضل فما يبدو عند بعض كتاب الرقص منذ لوكيان في القرن الثاني حتى بول فاليري في القرن العشرين) يدور بينه وبين صديقه المحامي كابريول الذي يرى في فن الرقص كمالية مفيدة ثمينة بالنسبة إلى مهنته (المحاماة) وجاء اسم كتابه «1588م» مطولا مفسرا وفق العادة القديمة.

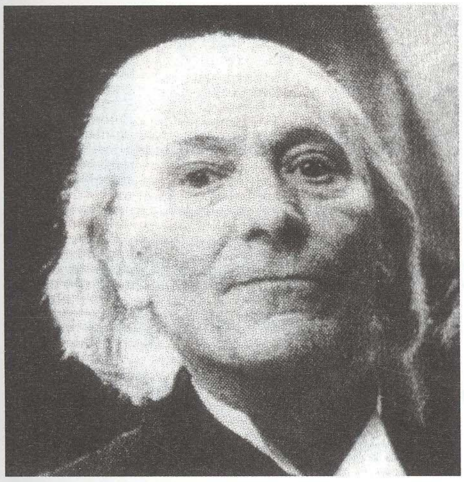
غير أنه - بوصفه الذكي الطويل للرقصات المعاصرة - نتوصل إلى معرفة طريقته في التدوين، أو قل حل ألغازه. أنه يطلق اسما على كل وضع و كل تحرك ويستعين بالحرف الأول منه ويضعه متفقا مع الدرجة الموسيقية المقابلة. ولكن أهمية هذه الطريقة بالنسبة إلى ما سبقها من محاولات إنما تبين بسرعة أنها لم تندثر بموت صاحبها. ذلك إنها ترجمت إلى الألمانية في العام 1878. وإلى الإنجليزية في العام 1888، بقلم لورفونتا مع مقدمة مطولة لها، بل وإلى الإنجليزية مرة أخرى عام 1925، إنها طريق واحد لمن يعدون من أكبر محبي الرقص ليس في إنجلترا فحسب، فما أعظم و أكثر مؤلفاته إلى جانب مترجماته!

ولم تكد تمر خمس سنوات على تأسيس أكاديمية باريس في العام 1666، حتى كان البرلمان الفرنسي يصدر براءة اختراع لطريقة تدوين باسم أحد أعلام الرقص الأكاديمي على مر الزمن، وهو بوشان معلم لويس الرابع عشر، غير أن عالما آخر هو فوييه ثبت أنه يستعملها في تدوين مبتكراته فما لبث أن تقدم إلى البرلمان مدعيا ملكيتها. وقد استعملها عظيم آخر هو بيكور (الذي خلف بونشان في عضوية الأكاديمية) ويتوافق النزاع بين فوييه وبيكور المقدم في شكل دعوى أمام البرلمان في العام 1701، وهو تاريخ صدور كتاب فوييه «فن الكوريجرافيا بين الرقص ونقده». على أنه في العام 1730 ظهر رامو بطريقة لا تختلف عن الطريقة المتنازع على ملكيتها بين المذكورين الثلاثة الكبار في كتابه: «مختصر طريقة جديدة في فن نقد أو رسم جميع أنواع الرقصات»، الذي سرعان ما ترجم إلى الإنجليزية والألمانية، مما يثبت جليا حاجة أوروبا إلى النسق المعروض عليها وقتئذ، وما إن حل العام 1765 حتى كان الفرنسى مانيي يقدم طريقة توفق بين طريقة فوييه وأربو السابقة الإشارة إليهما وذلك في كتابه: «مبادئ الكوريجرافيا تليها علاجك للإيقاع». وفي العام 1852 قدم أحد عظماء الباليه على مر الأجيال هو أرتير دي سان ليون كتابه الاختزال في تصميم الرقص متضمنا طريقة تدوين تختلف على حد تعبير نفس مؤلفها اختلافا جوهريا عما سبقها، إنها لا تقتصر على تقديم مجمل خطوات الباليه، إذ إنها تمكن كل راقص مدرب عليها أن يفهم من النظرة الأولى دوره الخاص بما يحمل من خطوات وأوضاع مع الإشارة في الوقت نفسه إلى الزمن المحدد لكل حركة، وكانت الطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف إليها خط سادس هو خط الكتفين، ولم تمت أيضا هذه الطريقة، ففي العام 1887 قدم ألبيرت زورن طريقة تقوم عليها وذلك في كتابه الصادر في أوديسا وليبزيج بعنوان Tanzkunsr der Granmatik.

وفي العام 1891 صدر لمعلم الباليه بمدرسة بطرسبورغ الشهيرة فلاديمير ستبانوف كتابه «أبجدية حركات جسم الإنسان» قدم فيه طريقة طريفة طالما درست في مدرسة البولشوى بموسكو. والواقع إننا ندين إليها بأعظم أعمال آخر الأساتذة الفرنسيين في روسيا - التي استمرت تدرس قرابة ثلاثة قرون - وهو ماريوس بتيبا سواء «الأميرة الناعسة» أو «بحيرة البجع»، وفي أواخر سنوات القرن تقدم الفرنسي جورج بولي إلى عالم الرقص بطريقة تستعمل الحروف الأبجدية.



الأب منتريه



هيفو ليك أليس

وتتزايد منذ بداية القرن العشرين وحتى يومنا هذا مع تصميمات الرقص طرائق التدوين، نذكر من أصحابها: الإنجليزية مرغرت موريس في العام 1928 والفرنسي بيير كونتيه في العام 1930 بمدرجه الموسيقي ذي السطور التسعة الذي استعمله الرياضيون كثيرا، وقد سجله سينمائيا الشهير بانليفيه، ونذكر أيضا الإيطالي أنطونيو كلويزا، فما أكثر الطرق التى ابتدعها المصممون وسرعان ما يعفو عليها الزمان. وفي العام 1955 تقدمت البالرينا جون بنيش (مع زوجها) إلى فرقتها العظيمة المشهورة باسم «سادلرز» قبل تأميمها بطريقة معقدة، بفكرة أن يخصص لكل مؤد مدرج خاص من خمسة أسطر، وقد لاقت رواجا في الفرقة، خصوصا أنه في العام 1928 كان النمساوي المجري المتأمرك رودلف فون لبان قد نفح دنيا الرقص لغة جديدة لتدوين كل حركة مع توقيتها يسجل حركة العامل في المصنع والرياضي في الملعب والراقص في الحلبة أو على خشبة المسرح، وأصبحت نسقا فنيا علميا يتحمس له على مر السنين المتخصصون والهواة على السواء، وتشكل له الندوات والمؤتمرات والمكاتب الدائمة في الأمريكيتين حتى روسيا، وذلك لمتابعة تطبيقاته المغايرة والحفاظ على مسايرة التقدم.

ختاما لا تعجبوا من تعدد وتوالي طرق التدوين التي لم نذكر منها سوى القليل، إن التدوين الموسيقي للرقص وتدوين حركاته أخذ يتطور على مدى قرون ولم يستقر على حال من قبل منتصف القرن الثامن عشر، وهكذا حققت تلك الطرائق من الرقي من حيث التأليف أو مختلف البحوث ما لم تحققه منذ نشاتها على البسيطة. والحق أننا - وقد أدركنا العصر الإلكتروني - مطالبون بأن نأخذ بمنهج التدوين في فن الرقص فنساير الموسيقى التي تحولت من مرحلة التلقين المباشر إلى مرحلة التدوين... فمن ناحية ترتقي تصميماتنا الراقصة ومن ناحية أخرى تنضج وتتعدد بحوثنا فنتمكن من تصنيف تراثنا ونحلله إلى وحدات كبيرة ووحدات صغيرة وزخارف بحثا عما يسميه أهل الفولكلور بالموتيف.

كشك مبارك

وثيقة حية تروي تاريخ الكويت



كشك مبارك هو أحد معالم سوق المباركية التاريخي الواقع في قلب مدينة الكويت، وكان مقرا لحكم الشيخ مبارك الكبير منذ العام 1897، ويعد ملتقى لأهل الكويت مع الحاكم يتبادلون فيه الآراء والمقترحات ويستمع فيه إلى الشكاوى.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت





كشك مبارك من الخارج



بنادق أثرية

في العام 1928 تم تحويل الكشك إلى محكمة، ونظرا للموقع الاستراتيجي للكشك تنوعت استخداماته فأصبح مقرا للبلدية ثم مقرا للبريد، كما تم استخدامه في أغراض تجارية.

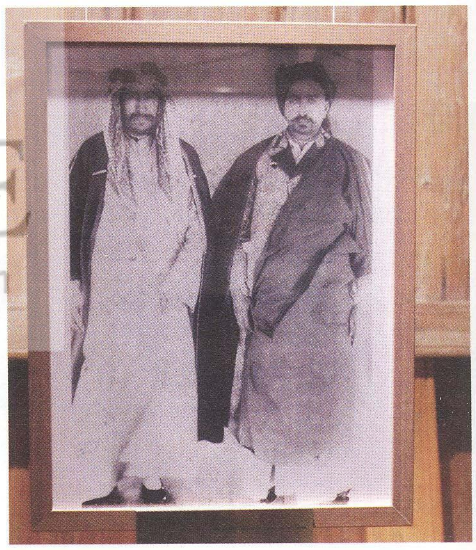
وفي عام 2011 تم ترميم الكشك من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ليكون لائقا بمكانته التاريخية، وتم افتتاحه من قبل سمو أمير الكويت الشيخ صباح الأحمد الصباح في احتفال بهيج، وأصبح الكشك اليوم متحفا يستقبل الزوار والسياح، ويضم بعض القطع الأثرية والبنادق والوثائق القديمة ليكون معلما مهما من معالم السوق القديم.



من داخل الكشك



داخل سوق المباركية



صورة قديمة للشيخ مبارك الكبير



سلال وحبال



باب خشبي قديم

اكتشفتها بعثة أثرية إيطالية من جامعة روما

إبلا .. مملكة أثرية سورية

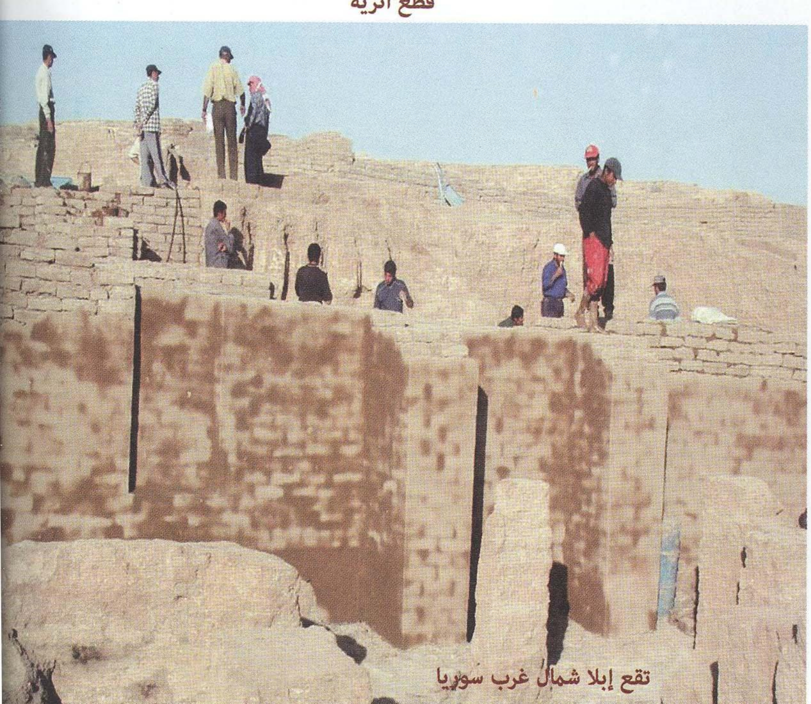
الاحتفاء بمرور نصف قرن على اكتشافها الذي اعتُبر الحدث الأبرز في النصف الثاني من القرن العشرين مع واقع حزين يخيِّم عليها حاليًا بسبب لصوص الآثار .

مملكة إبلا: التي تعود إلى خمسة آلاف عام وتعاني حاليًا من تعدي لصوص الآثار عليها: خمسون عامًا على اكتشافها في شمال غرب سورية على يد عالم الآثار الإيطالي باولو ماتييه وأرشيفها الملكي الذي ضم 17 ألف لوح مسماري غير الكثير من المعطيات وقدم معلومات تاريخية نادرة..

هشام إسماعيل عدرة
كاتب وصحافي - سورية



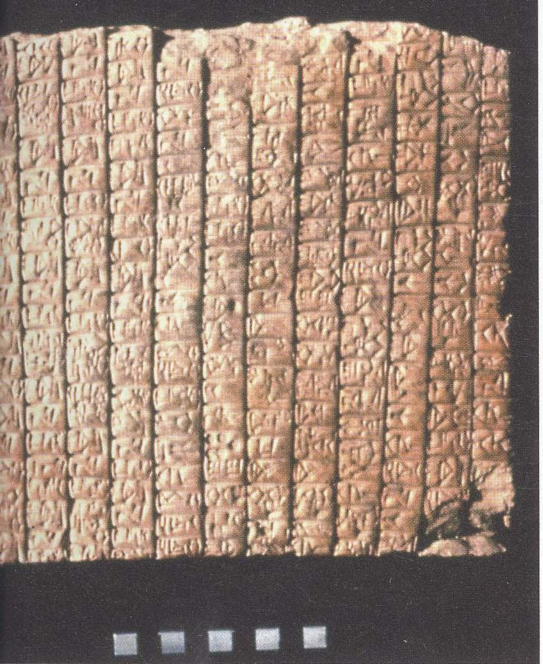
قطع أثرية



تقع إبلا شمال غرب سوريا

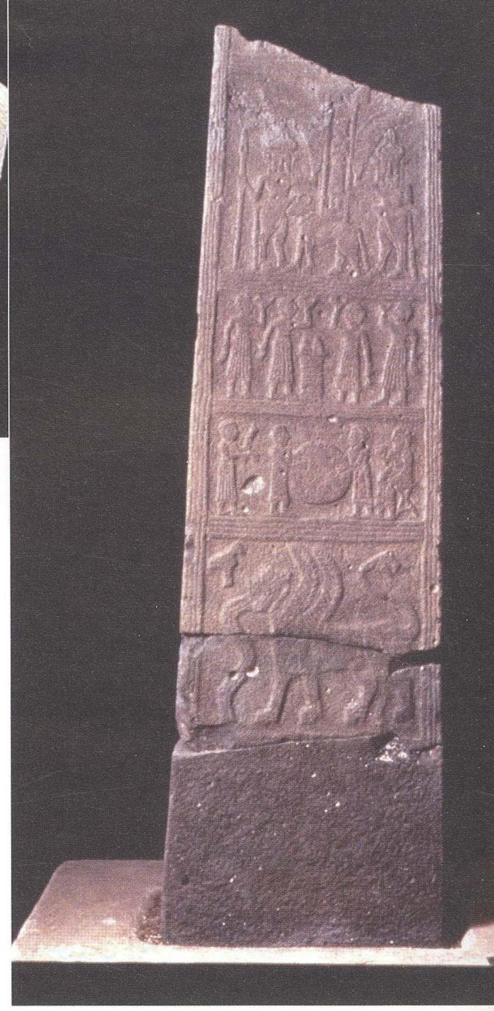


منحوتة إبلا



أحد الرقميات المسمارية









حلي نسائية

من مقتنيات إبلا

احتفلت الأوساط الثقافية والأثرية والمهتمون في سورية والعالم في العام المنصرم 2014 بمرور نصف قرن على اكتشاف مملكة إبلا في موقع تل مرديخ بمحافظة إدلب شمال غرب سورية، ففي عام 1964 كان عالم الآثار والأستاذ بجامعة روما الإيطالي باولو ماتييه القادم مع فريقه التنقيبي الأكاديمي من إيطاليا للبحث عن موقع أو تل تاريخي ينقب فيه في أرض تضج بالتاريخ بل يكاد كل حجر فيها ينطق عن مرحلة تاريخية وحضارية مرت على سورية منذ آلاف السنين، وكان لماتييه ما أراد حيث شكل اكتشافه لإبلا حدثا فريدا في العالم واعتبر الحدث الأبرز في النصف الثاني من القرن العشرين إذ توالت الاكتشافات المهمة في إبلا على يد ماتييه وفريقه الأثري عبر عشرات مواسم التنقيب السنوية التي شهدها الموقع واستمرت حتى العام 2011 لتتوقف بسبب الأحداث الدامية التي تشهدها البلاد، حيث قدمت هذه المكتشفات الكثير من المعطيات عن حياة الناس والمجتمع والعالم قبل خمسة آلاف عام، بل إن هذه المكتشفات والتي كان أبرزها مكتبة القصر الملكي وأرشيفها الذي ضم 17ألف رقيم مسماري يؤرخ لحياة واقتصاد ومجتمع وممالك غيرت في بعض المفاهيم التي كانت سائدة قبل اكتشاف هذا الأرشيف الضخم.

وإبلا التي تعاني اليوم كما هي الكثير من المواقع الأثرية والتاريخية السورية من آثار الحرب المدمرة التي تشهدها البلاد منذ ثلاث سنوات تعرضت إلى تعديات وتنقيبات سرية من قبل لصوص وعصابات الآثار.

تاريخ وحضارة وحكايات

يتحدث الباحث الأثري الدكتور أحمد سرية مدير شؤون المتاحف السابق في مديرية الآثار السورية عن حكاية اكتشاف إبلا قائلا: تقع إبلا (تل مرديخ) على بعد 70 كم إلى الجنوب من مدينة حلب بالقرب من بلدة سراقب وعلى بعد 3 كم شرقي الطريق الدولي حلب - حماة - دمشق، في العام 1955 بينما كان أحد الفلاحين السوريين يحرث أرضه الواقعة في موقع تل مرديخ، عثر بطريق المصادفة على حوض حجري قديم كان يستخدم كحوض مقدس للتطهير وقد زينت جوانبه بمجموعة من الناس الملتحين يمثلون الحكام وفي الثاني صور أخرى تمثل طائفة من السباع فاتحة أفواهها ويعود إلى فترة 1900- 1850 ق.م. ويبدو أن علماء الآثار لم يجدوا في هذا الحوض في تلك الفترة شيئا ذي أهمية بالغة.

وفي العام 1964 زارت سورية بعثة أثرية إيطالية من جامعة روما برئاسة آثاري يدعى باولو ماتييه الذي اختار تل مرديخ بعد أن شاهد معالم الجرن المقدس الذي اكتشف في حلب عام 1955، ليكون هذا العام فاتحة اكتشاف مملكة إبلا التاريخية. فباكتشاف إبلا تفتحت أمام الباحثين والمؤرخين والآثاريين آفاق لا تنتهي بالبحث عن أصول الحضارة والتمدن.

عمارة ومكتبة إبلا

أحيطت مملكة إبلا في مطلع الألف الثاني بسور ضخم عرضه عند القاعدة 40م وارتفاعه 20م وتخترق السور أربع بوابات رئيسية. بالإضافة لإعطاء البوابات أسماء الممالك التي كانت تتجه إليها وهي البوابة الجنوبية بوابة دمشق، والبوابة الغربية بوابة أوغاريت، والبوابة الشرقية بوابة ماري، والبوابة الشمالية بوابة حلب أو مملكة يمحاض في تلك الفترة أعطيت أيضا أسماء الآلهة.

وتعتبر البوابة الجنوبية (بوابة دمشق) النموذج المعماري الأفضل لبوابات المدن العمورية في بلاد الشام فقد شيدت حسب النموذج المعروف بالكماشة أي ما يعرف بعدة أبواب متتالية تحيط بكل منها غرف الحرس المدافعين عن المدينة عند الخطر.

إن السور المحيط بالمدينة أُخذت الأتربة لبنائه عن طريق حفر الخنادق الواسعة خارج المملكة وقد اكتشف أخيرا أن السور المحيط بإبلا ليس فقط عبارة عن سور بل كشفت الحفريات عن وجود أبنية مهمة كانت تحيط بالموقع وغالبا هذه المباني كانت عبارة عن مبانٍ عسكرية.

في أكتوبر 1975 كان أحد العمال يقوم بأعمال التنظيف فشاهد فجوة صغيرة ومن تحتها أمكن

رؤية حجرة واسعة وعندما قام المنقبون بتوسيع الفجوة وجدوا أنفسهم في بهو واسع يحوي الآلاف من الألواح الطينية. وعند هذه اللحظة التاريخية الحاسمة سطعت الحقيقة الباهرة التي قطعت باليقين كل الشكوك ـ يتابع الدكتور سرية ـ وأثبت على نحو واضح أن موقع تل مرديخ هو نفسه إبلا القديمة تلك الإمبراطورية المفقودة التي ظلت تائهة عبر أحقاب الزمن.

فالاكتشاف كان عبارة عن المكتبة الملكية والتي تتألف من عدد ضخم من الألواح الطينية وهي رقم مسمارية رتبت على رفوف خشبية بصورة دقيقة وقد صنفت بحسب مواضيعها السياسية - الإدارية - الاقتصادية - الاجتماعية - الميثولوجيا. وبلغ عددها نحو 17 ألف لوح وهذه المكتبة هدمت مع القصر وأحرقت أما الرقم الطينية فمن حسن الحظ أنها أصبحت أكثر صلابة بعد الحريق.

وقد تأكد باولو ماتييه أن هذا الحريق تم بفعل نارام سن الملك الأكادي في العام 2250 ق.م الذي يفخر في كتاباته: إني أنا الذي فتح إبلا وأرمانوم «حلب» ولم يكن بإمكان أحد أن يقوم بهذا العمل.

وتتجلى القيمة الأساسية للسجلات الرسمية في إبلا أنها تمثل عنصرا رئيسا وعضويا لوثائق دولة كبرى تعود للألف الثالث ق.م وهي تغطي فترة زمنية مدتها 150 سنة ما بين 2250-2400 ق.م وبالتالي ترسم لنا صورة كاملة ومنسجمة للإدارة التجارية المالية في إبلا خلال الألف الثالث ق. م، إن هذه المكتبة تعتبر فريدة من نوعها وتجعلها أحد أهم مكتشفات القرن العشرين المنصرم.

قصور ومعابد إبلا

اشتهرت إبلا ـ يتابع سرية ـ بقصورها الملكية وأهمها القصر الملكي هذا القصر يعود إلى النصف الثاني من الألف الثالث ق.م. وهومؤلف من طابقين وباحة رئيسية مسماة باحة الاستقبال الملكية أبعادها 27/50م ويتألف القصر الملكي في إبلا من الجناح الإداري القصر الملكي - الباب الرئيس - المحرس - البرج ومدخل الحراسة الجناح الشمالي - والغربي من القصر - المستودعات - المقبرة والباحة الرئيسة وغرفة الأرشيف.

إن أعمال التنقيب في القصر الغربي أدت إلى اكتشاف مقبرة ملكية يعود تاريخها إلى الألف الثاني ق.م تم الكشف عن ثلاثة مدافن مؤلفة من مجموعة معقدة من الكهوف المتصلة مع بعضها البعض حيث جعلها أصحابها ملائمة للأغراض الجنائزية ويعتبر مدفن الأميرات الواقع إلى الجنوب هو أقدم المدافن الثلاثة عهدا ثم مدفن سيد الماعز وهو من أغنى المدافن التي عثرت عليها البعثة وهو يخص الملوك في نحو 175 ق.م.

أما المعابد التي اكتشفت في إبلا فهي: معبد D ويقع على الحافة الغربية للأكربول والذي كان مخصصا لعبادة الإلهة عشتار وتشير الدلائل إلى أنه أقيم فوق أنقاض معبد أقدم عهدا لعله يعود إلى الألف الثالثة ق.م. وهو نموذج للمعابد المستطيلة ذات الأروقة أبعاده 7.2× 28 م وسماكة جدرانه 4 أمتار ويتألف من هيكل طويل يتقدمه رواق واسع وردهة أمامية. تقوم أساسات المعبد فوق سطح مفروش بألواح اللبن. ويتألف من فسحة سماوية واسعة ترتبط بدرج إلى غرف صغيرة لعلها كانت مخصصة للتماثيل النذرية. وعثر داخل المعبد على جرن بازلت للوضوء، عليه صور منحوتات نافرة لرجال وحيوانات لها علاقة بعبادة الخصب.

معبد الإله شمش وقد خصص لعبادة إله الشمس شمش.

المعبد 1.B يتمتع بقاعة طولانية وهو مخصص للإله رشف إله العالم السفلي والطاعون والحرب وقد وجدت في أنقاض هذا المعبد حوضا عليه تحت بارز لمشهد وليمة ربانية وأيضا محاربين.

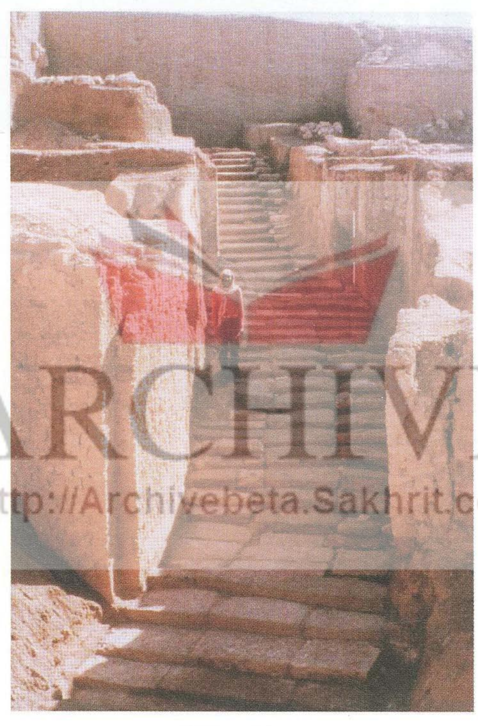
الفنون في إبلا

أثبتت المكتشفات الأثرية ـ يوضح سرية ـ التي أسفرت عنها معاول التنقيب حتى الآن في إبلا أن هذه الإمبراطورية العظيمة كانت تتميز بسوية ثقافية وفنية وحضارية عالية.

أما أهم الفنون في إبلا فهي المنحوتات الخشبية والأختام الأسطوانية والنحت والتماثيل والحلي الذهبية.

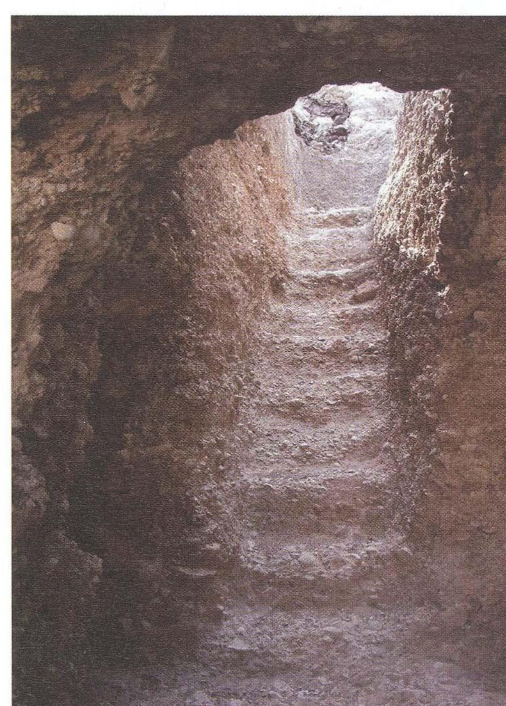
وأيضا كانت قوة إمبراطورية إبلا في فترة ازدهارها مستمدة من قوة ومتانة اقتصادها وخاصة الزراعة حيث كانت إبلا، ذلك بحسب النصوص المسمارية تنتج سبعة عشر نوعا من القمح وكانت أهم الغلات الزراعية فيها القمح - الشعير - الكرمة - الزيتون - التين والرمان.

أما صناعة المنسوجات فهي أهم ما اشتهرت به إبلا خلال الألف الثالث ق.م. وكانت تصدر النسيج إلى كثير من بلدان الشرق العربي القديم.

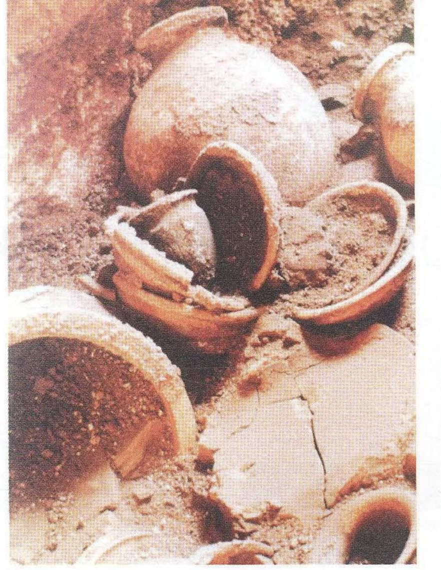


درج القصر الملكي









فخاريات



وأيضا كانت الثروة الحيوانية مصدرا مهما من مصادر اقتصاد إبلا وخاصة تربية الأغنام والأبقار والماعز.

أيضا إبلا كانت تستورد اللازورد من أفغانستان ويتم تصنيعه في إبلا.

كما كانت لإبلا علاقات قوية مع مصر ووجد كثير من الآثار المهمة في القصر الملكي تحتوي على كتابات هيروغليفية باسم الملك خفرع أحد ملوك الأسرة الرابعة وهو باني الهرم الثاني في الجيزة، أيضا وجد اسم الملك بيبي الأول وهو أحد حكام الأسرة السادسة.

لقد انتهى عصر ازدهار إبلا في العام 2250 ق.م عندما دحرت على يد نارام سين ابن سارجون الأكادي ثم ازدهرت المملكة ثانية 1800 -1600 ق.م في العصر الأموري الذي انتهت في العام 1600 ق.م على يد ملكي الدولة الحدثية- القديمة حاتوشيلي الأول ومورشيلي الأول.

إبلا عرفت أول وثيقة سلام ورسائل العشاق واستخدمت حرف الضاد

عثر في أرشيف مكتبة إبلا أنه تم الكشف عن أول معاهدة سلام مكتوبة في تلك الفترة من الزمن، وحسب الباحث الأثري الدكتور علي القيم فإن أقدم معاهدة سلام وقعتها مملكة إبلا مع مدينة أبرسال التي مازالت ضائعة وسط ترجيحات لعلماء الآثار أنها تقع في مكان ما من الجزيرة السورية. وكتبت معاهدة السلام بين الطرفين بالخط المسماري وباللغة الإبلائية أن تاريخ المعاهدة يعود إلى عام 2400 قبل الميلاد، وهي بذلك تعد أقدم معاهدة سلام في تلك الفترة، حيث تقع في 632 سطرا وتحتوي على 18 بندا.

وأن نص المعاهدة يتضمن تعيين الحدود المعترف بها للمنطقة الخاضعة لهيمنة إبلا مع ذكر نحو عشرين اسما لمدن كانت تحكم من قبل ملكها. وأن البنود التي وردت في نص المعاهدة تتناول الالتزامات المتبادلة بين الدولتين، وضمان حصانة الأفراد الذين يؤمنون الاتصالات الدبلوماسية بين البلدين، وبنود أخرى تتعلق بالرأي المتبادل في بعض القضايا ذات الاهتمام المشترك، إضافة إلى الالتزام بتبادل المعلومات التي تتعلق بالأمن المشترك، وأخرى تتحدث عن أصول التجارة النهرية في نهر الفرات وتنظيمها.. كما تطرقت المعاهدة في بنودها إلى الدفاع المشترك في حال تعرض إبلا أو أبارسال لعدوان خارجي، والعقوبات التي يجب أن تفرض لضمان أمن مواطني البلدين. كما يشهد على ضمان تنفيذ هذه المعاهدة إله الشمس والعاصفة صاحب المكانة السامية في كلا البلدين.

كذلك يكشف الباحث القيم أن الإبلائيين كانوا يستخدمون حرف الضاد الذي اشتهرت به اللغة العربية. كذلك تم الكشف عن أول رسالة حب مدونة في مملكة إبلا قبل خمسة آلاف عام اكتشفت في الألواح المسمارية بأرشيف القصر الملكي والرسالة ـ يوضح القيم ـ موجهة من شاب إلى فتاة كان يحبها وقد طلب من شاعر في إبلا أن يكتب له رسالة لحبيبته علها توافق على الزواج منه تقول كلماتها: أحبيني فلسوف أجلب لك القمر والشمس وأضعها بين يديك وسأجلب لك النور والذهب والفضة وأضع كل ذلك بين يديك، إلى آخر الرسالة.

إبلا والواقع الحالي والتعدي عليها

يكشف تقرير قدمته مديرية الآثار السورية العامة وتبنته منظمة اليونسكو عن الانتهاكات التي حصلت للآثار والمواقع التاريخية السورية في السنوات الأربع الأخيرة أي بين أعوام 2011 وحتى نهاية عام 2014 حيث مازالت الانتهاكات وأعمال التنقيب غير الشرعي مستمرة مع استمرار الحرب والأحداث العنيفة التي تشهدها سورية ووقوع العديد منها في مواقع تاريخية وأثرية ومنها إبلا حيث يذكر التقرير أن الموقع تعرض لتنقيب شرس استمر مدة وتسبب في تدمير جزء من الموقع إلى أن أثمرت جهود أبناء المجتمع المحلي تهدئة الوضع لفترة من الزمن لكن أعمال الحفر عادت ونشطت وتسبب التخريب بتضرر المنشآت الحديثة التابعة للموقع مثل مبنى الاستراحة في مدخل التل الشمالي والمبنى المنشأ حديثا إلى الجنوب الغربي من الموقع والذكر واستقبال الزوار وكذلك غرفة التخديم في مركز التل مع مرافقها. كما طالت أضرار العابثين قطاعات محددة في الأكروبول حيث انتشرت حفر عشوائية في بعض ساحات القصر الملكي G خاصة حول غرفة الأرشيف وحاول اللصوص الدخول على شكل أوكار تحت بعض الجدران بهدف الوصول إلى سويات أقدم غير منقبة سابقا إضافة إلى تخريب جزئي للدرج البازلتي الواقع في الجناح الإداري للقصر بغية اختراق الطبقات، كذلك حدث تخريب لسويات أثرية في أجزاء من القصر E وثمة حفريات على قمة الأكروبول لا تشكل خطرا على سوياته الثرية، فيما تعرض القصر الشمالي P وملحقاته ومعبد عشتار الكبير إلى حفريات قليلة في بعض القاعات لا تشكل خطرا وتم تفتيش بعض الآبار المنقبة سابقا وتعرض القصر الجنوبي FF الواقع في منحدر الأكروبول لبعض التخريب بحفريات صغيرة لا تؤثر في المبنى يمكن ترميمها لاحقا، كذلك نقب المعتدون في عدد من قطاعات من معبد الصخرة المؤشر بـHH وهو معبد مهم في إبلا خلال فترة البرونز القديم (منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد) وتعرض لأضرار بسيطة اقتصرت على حفرة واحدة، كما تم تفتيش بئر واحد.

المصادر والمراجع:

1ـ إبلا (الدكتور أحمد سرية) دمشق ـ مديرية الآثار والمتاحف السورية.

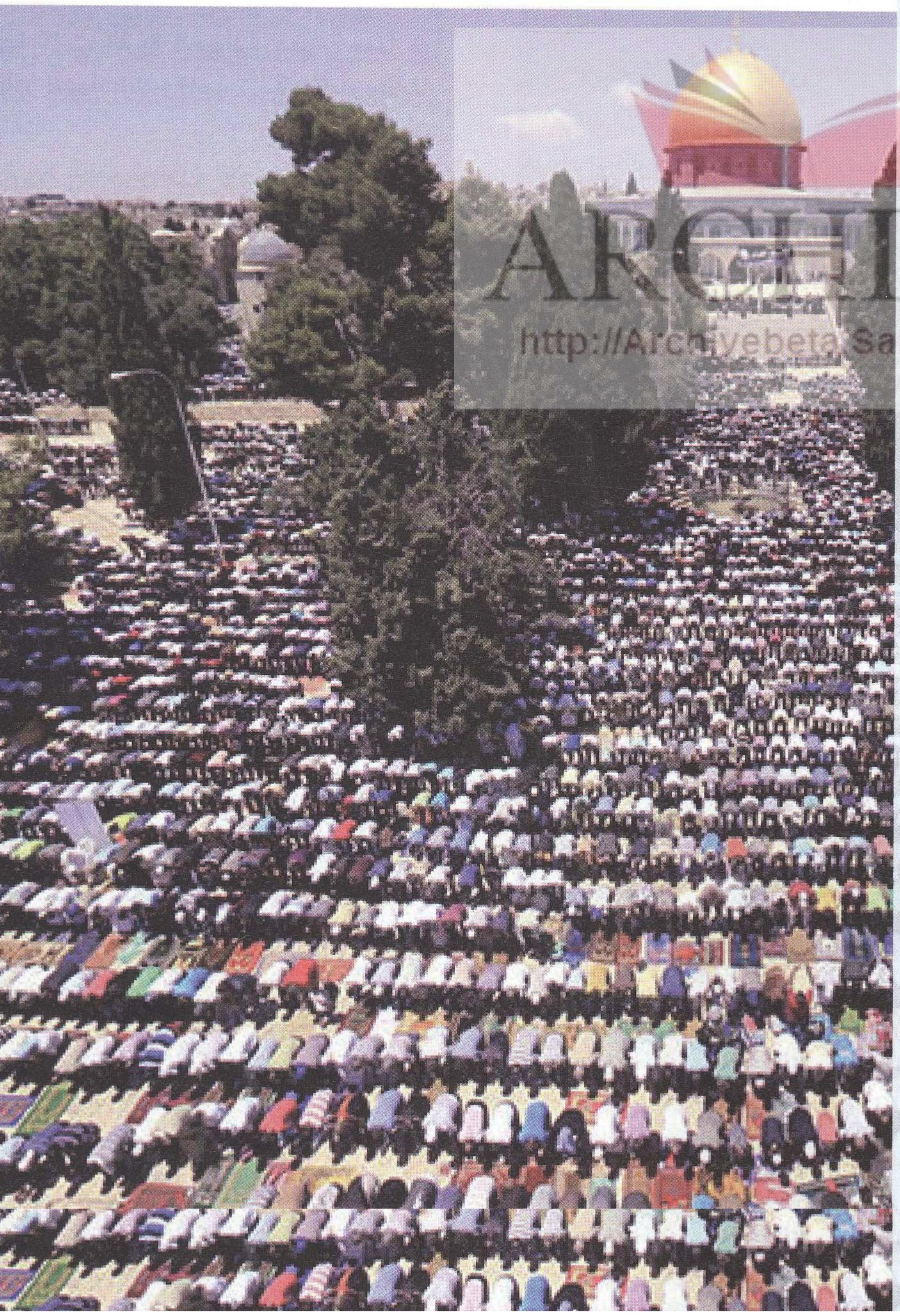
2ـ إبلا - مرور خمسين عاما على اكتشافها(محاضرة للدكتور علي القيم) المركز الثقافي العربي دمشق.

3ـ تقرير الإرث الثقافي في سورية خلال الأزمة (1102ـ 3102) الدكتور مأمون عبدالكريم.

4ـ جريدة تشرين السورية

يحتفل المسلمون خلال هذا الشهر بعيد الفطر

الأعياد.. تاريخ من البهجة



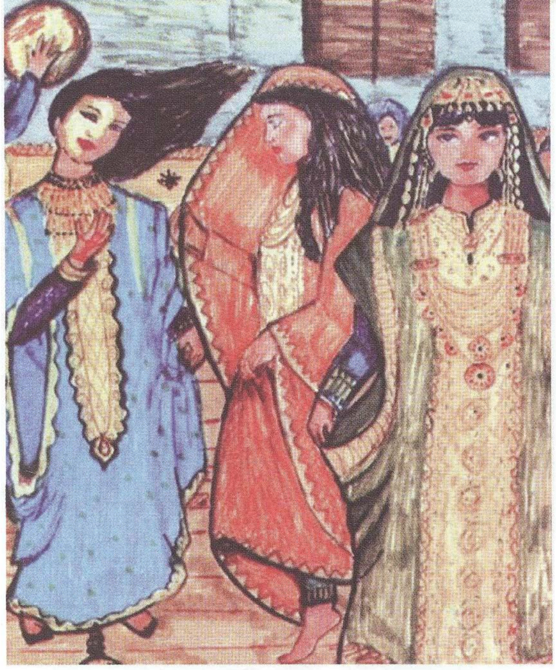
لكل أمة أعياد تحتفل بها، ومواسم تقدسها وتعظمها، والأمة الحريصة على المجد تجتهد كل الاجتهاد في الحفاوة بأعيادها، حتى يكون لها ميزتها ومكانتها، فالأعياد سنة فطرية جُبل الناس عليها وعرفوها منذ القدم، منذ عرفوا الاجتماع والتقاليد والذكريات، فكان لكل أمة أيام معلومة، تُظهر فيها زينتها وتعلن سرورها، وتسري عن نفسها ما يصيبها من عنت الحياة وتعبها، ومن أجل ذلك شرع الله عيدي الفطر والأضحى ليربط كل حياة المسلم حتى الترفيهية منها- بالعبادات، وليظل على علاقة دائمة بربه في جميع الأوقات، فالعيد مناسبة كريمة جديرة بإشاعة البهجة والسرور في النفوس، لذا فإن الأسر المسلمة تستقبل العيد بكل الفرح والبهجة والسرور فيلبس أفرادها أجمل الثياب يهنئون بعضهم بعضا ويتزاورون في البيوت ويتبادلون الهدايا ويتصدقون على الفقراء، ويظهرون اهتماما خاصا بالأطفال ليزدادوا بهجة وفرحة وحيوية، خاصة الأيتام منهم، الذين فقدوا آباءهم وأمهاتهم، فلا يشعرونهم باليتم وفقدان الأب أو الأم ويتضاعف الحنان والعطف فيما يقدمونه لهم من نقود (العيدية) وما يلبسون من ثياب جميلة تضفي عليهم جمالا وتزيدهم بهجة، إنها تقاليد التراث الجميل.

يلبسون من ثياب جميلة تضفي عليهم جمالا وتزيدهم بهجة، إنها تقاليد التراث

تأتي إبداعات تراثنا الإسلامي بما تحتويه من إبداعات بشرية فنية اجتماعية لتسد حاجة النفس البشرية إلى الترويح واللهو والمرح، التي أصبحت اليوم ضرورية إلى أقصى حد ممكن لأنها توافق الفطرة الإنسانية السليمة، وتزداد الحاجة يوما بعد يـوم، بل أصبحت ضرورة خاصة في هذا الزمن العسير الذي تعيشه البشرية والمملوء بالحروب والصراعات والمؤامرات، لذا فإن عصرنا هـذا أسماه علماء النفس «عصر القلق» حيث طغت المادة على القيم الروحية النبيلة وبخاصة في بلاد الغرب وانتقلت بكل أسف إلى بلادنا والشرق، ولقد أباح الإسلام الحنيف أيام اللهو والمرح في الاحتفال بالأعياد والمناسبات السعيد، وما يؤكد حرص الإسلام على مراعاة الجانب الجانب النفسي وحاجة الإنسان إلى بعض الترويح واللهو المباح، وخاصة في الأعياد، ما روي عن أم المؤمنين عائشة – رضي الله عنها – قالت: «دخل أبو بكر وعندي جاريتان من جواري الأنصار، تغنيان بما تقاولت به الأنصار يوم بعـاث، قال وليستا بمغنيتين، فقال أبو بكر: أمزمار الشيطان في بيت رسول الله؟ وذلك يوم عيد، فقال رسول الله – صلى الله عليه وسلم – يا أبا بكر إن لكل قوم عيدا وهذا عيدنا». وقد سمي العيد عيدا لشرفه، وهو محل «مكان» كريم مشهور في العرب بنسبة الإبل العيدية إليه.. وقال الإمام الفخر الرازي: «لأنه يعود كل سنة بفرح جديد» وقيل إنه: «يوم يحتفل فيه بذكرى أو مناسبة عظيمة».

إن الشرائع تنظم الغرائز ولا تميتها، ولا تكافحها في أصلها ولكنها تكبح جماحها، فتمنع ما يزيد عن الحد الذي يؤدي إلى إفساد الأخلاق أو يؤثر على واجبات الإنسان الدينية أو الدنيوية، ولا يمنع الإسلام خروج الأسر إلى المتنزهات في أيام الأعياد إذا التزموا بالحشمة والوقار ولم يختلطوا بالسفهاء والأشرار، فالأعياد محطات للراحة بعد عناء، وقد سن الإسلام عيد الفطر بعد انتهاء شهر الصيام، الذي ألف فيه المسلمون الجوع والعطش في كل نهار لمدة شهر كامل، طاعة لله ورغبة فيما عنده، ففيه يتعود المسلمون على عبادة القيام حيث يؤدون صلاة القيام «التراويح» فيتعودون بها على عبادة القيام وصلاة النوافل وقيام الليل في سائر شهور السنة.

وتأتي الأعياد في الإسلام تقريرا وتوكيدا لبهجة الحياة، فيها يأخذ المسلمون زينتهم، ويعلنون بهجتهم، وفيها يتجمعون ويتزاورون ويفرحون ويمرحون. وهذه البهجة في العيد مقدسة بأمر الله، مثلما الصوم فريضة بأمر الله، وكما أن الجد في مواضعه مطلوب بشرع الله، والصيام يوم العيد حرام، واستثارة الأحزان يوم العيد حرام، فإن الله تبارك وتعالى يُعبد بإشاعة الفرح والسرور، كما يعبد بالجد في معالي الأمور، اللهو المباح يعد انتصارا للفطرة السليمة، وإبرازا لروعة أحكام الإسلام. فأخذت تلك الأعياد مظاهر متعددة وأشكالا مختلفة من التظاهرات والاحتفاليات، بدءا بصناعة إلى بطاقات المعايدة، إلى التجمع للتنزه والترفية والغناء، أو اغتنام أيام العيد لإقامة حفلات الزفاف والمناسبات الجميلة والمبهجة، إنها سنة فطرية لإسعاد البشرية.



رقصة شعبية نسائية احتفالا بالعيد

إن الأعياد الإسلامية لها معالم تتميز بها، وتميز طابع المجتمع الإسلامي عن غيره من المجتمعات، وهي من الشعائر الدينية التي تؤكد إيمان المؤمنين بوجودهم واستقرارهم واعتزازهم بربهم، ولا شك أن هذه الأعياد واحات في الزمن، يفيء إلى ظلها الناس، ليشعروا بالراحة والمتعة والاستجمام، وفي الأثر «روحوا القلوب ساعة بعد ساعة فإنها إذا كلت عميت»، ثم يستأنفوا سيرهم وعملهم، وقد استردوا صحة النفس وراحة البال، وحب العمل، فالحياة في الإسلام متكاملة، ترضي الجسد والروح، وتستوجب الجد واللهو، وتستكمل الحاجات والأشواق، وتستجيب لضغط الضرورة ودواعي الزينة والجمال والكمال.

من السكون الموجع إلى الضجيج المفرح

العيد هو الموسم الحقيقي للخير والمرح، وأيام للتزاوج والفرح معا، تأتلق فيها العيون.. وتطمئن القلوب، فترى الناس كلهم وقد تحولوا من السكون الموجع إلى الضجيج المفرح.. شغف محبب يلف كل الناس، وكل الأمكنة حتى حوائط البيوت تختلف.. ترقص من شدة الفرح، وتكسو الابتسامات الوجوه، وتلين الملامح، وترق التحيات، ويتصالح المتخاصمون، وتكثر الأسئلة وتترى الإجابات.. من سيتزوج؟ وفرح فلان متى؟ ويزف الجميع البشارة للجميع، وتشمل النفوس حالة من الترقب الجميل، فالأبدان التي أهلكها العمل المتواصل، تحن إلى ساعة من الرقص الجميل من دون خروج عن الحياء، لتنفض عنها المتاعب، والقلوب العطشى تذوب شوقا للغناء والطرب.

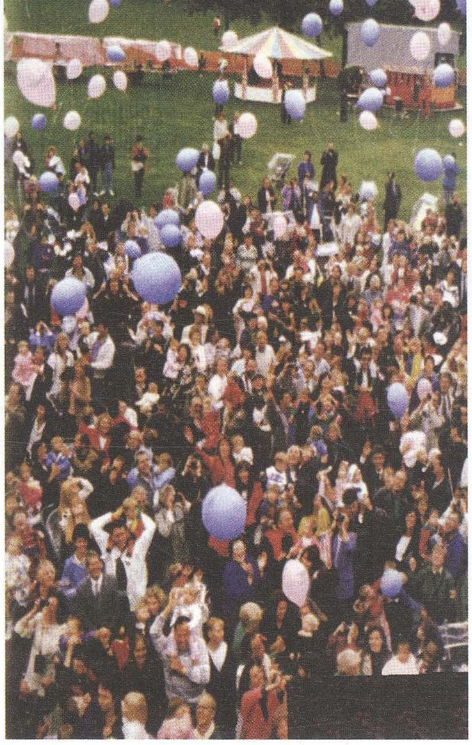
إنه العيد، وأيام البشر الجميلة، زمن تزول فيه الهموم، وتدخل الخيرات البيوت، فيملأ الفرح كل الدور، والأمل كل القلوب، فالأب يحلم بتزويج ابنته في أيام العيد، والأم تنتظر لهفى، والبنت يقتلها الحياء كلما اقترب يوم الزفاف، والعريس يهزه الشوق لتلك الساعة، وجميع الأهل والأقارب والجيران يترقبون يوما تخلص لهم فيه الأفراح. فالعيد يعني الكثير عند الناس.. فهو وقت الخلاص من هم الليل، وكد النهار، وهو مكافأة لمن أدى فرائض ربه، فالعيد هو المناسبة الوحيدة للتخلص من عناء النفس، ودائما العيد والزواج دائما كانا وجهين لفرح واحد، وهو الفرصة النادرة لاصطياد السرور، ودخوله أعماق الدور والقلوب.



أطفال المسلمين في مالطا يحتفلون بالعيد

في المدن المصرية كما في الريف ترى مظاهر عيد الفطر تتبدى في صنع الكعك، فتزدحم الأفران الشعبية بصاجات الكعك المصنوع في كل بيت، فالأسر سهرت الليالي الطويلة على إعداده وكل منها يتنافس ويتفاخر بالكم والنوع من أصناف الكعك المختلفة، فترى الجميع في سرور وفرح شامل.. شعور واحد يغمر الجميع، هو سعادة القلوب المنبعثة من بهجة العيد، وتجد الأطفال والصبية والشباب يخرجون كالطيور إلى الحدائق العامة للاستمتاع بالنزهات الخلوية واللعب والمرح، وقد انقسموا إلى جماعات يحكمها السن والجنس، فللأراجيح جماعات، وللأهازيج جماعات، وللسمر والنكات والضحك جماعات أخرى.

إن العيد فرحة وهو نسيج وحده خلال أيام الحياة بكاملها، وحين تفوح رائحة العيد بين البشر، لا يفكر أي أب إلا في ابنته التي يجب أن (يسترها) ويجهزها (بالشوار) إلى أن يوصلها بنفسه وسط (عزوته)، ويطمئن عليها في بيت (العدل)، وإلى أن يتم ذلك، يظل يضرب أخماسا في أسداس، ويحسب في رأسه تكلفة قماش التنجيد، وكمية الدقيق والسمن اللازم لصناعة الكعك، وأجرة الخياطة، والماشطة، والطعام الذي يجب أن يعده للضيوف، ولوازم ليلة الفرح.. وبعد أن يستدفئ بالنقود في جيبه قليلا يسرع إلى الدكاكين، لشراء الأقمشة المزخرفة والملونة بألوان الطيف، مع السمن والسكر والشربات، وكل لوازم الفرح الكبير، ويرسل في طلب الخياطة، فتنتقل إلى دار العروس، وينطلق هدير الماكينة، وطقطقة المقصات، ويعلو صخب صويحبات العروس، وتحلق الزغاريد مع كل فستان أو جلباب تقيسه العروس، كلهن يتقافزن.. يتغامزن.. ويحلمن بيوم كهذا.



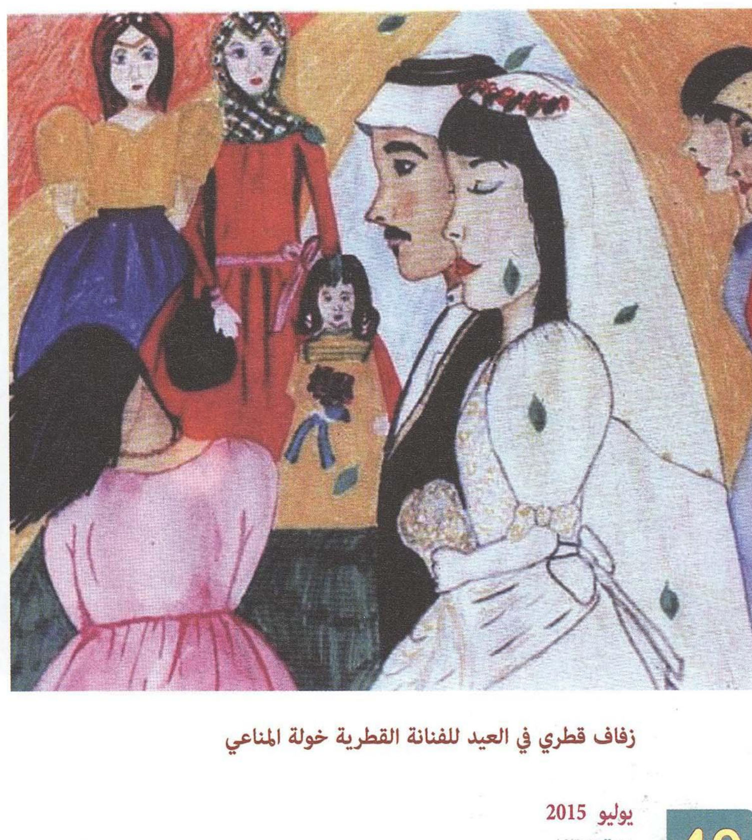
العيد بهجة النفس

بعدها تنتهي أيام الخياطة، وتحفظ الملابس بعيدا عن الأيدي والعيون، ويقف البيت كله على قدم وساق، استعدادا للمهمة الكبرى، صناعة الكعك، ويجتمع أكبر حشد من فتيات ونساء الحي، تقودهن العواجيز، فيقسمن (الصبايا) إلى فرق عمل، العفيات منهن يتولين عملية العجين، والضعيفات يدرن على البيوت يجمعن (الصاجات)، و(المناقيش) والأخريات يطهين الطعام للجميع وينظفن البيت، وأم العروس تقف مشغولة بكل شيء، لكنها لا تفعل شيئا، لذا أطلق المثل الشائع (زي أم العروسة فاضية ومشغولة) والعروس تجلس وسطهن مأخوذة، كأنها لا تصدق أن كل هؤلاء تجمعن لأجلها، وأن الموعد قد اقترب.. الفتيات لا يتركنها في حالها، يداعبنها، ويقرصن ركبتها، وهن يتناقلن بخفة من عمل إلى آخر، والنساء الكبيرات ما بين ضاحكة راضية عما يفعلن، وأخرى ساخطة تعيب عليهن (الدلع البايخ)، لكنهن لا يعطينها فرصة فيلاحقنها بالضحكات والزغاريد ومقاطع من الأغنيات الساخرة المرحة إلى أن يجبرنها على الاندماج، فما تلبث تلك الساخطة أن تقود الجميع في نوبة غناء جميل.

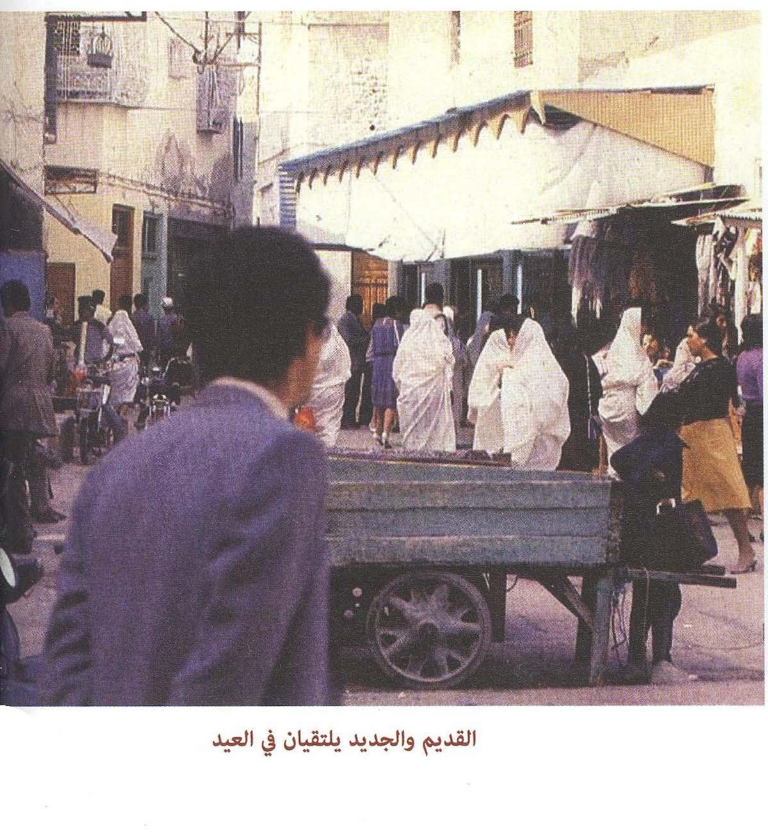
ويصطففن جميعا، في يد كل منهن (منقاش) يتناولن أقراص الكعك، من العواجيز، وتبدأ بينهن منافسة حامية، تحاول كل منهن إظهار براعتها في نقش الكعكة وزخرفتها، وقبل أن يحل الليل تكون (الصاجات) قد امتلأت بالكعك المنقوش بزخرفات مختلفة، وتتباهى كل فتاة بأنها يمكن أن تعرف كعكتها من وسط ألف كعكة. وبعد انتهائهن، يقمن في حملة واحدة، يحملن (الصاجات) على رؤوسهن، وفي طريقهن إلى فرن الحي، يطلقن طابورا من الزغاريد، يقلب الحي رأسا على عقب، وتجاوبهن زغاريد من وراء أبواب الدور المغلقة، وتقودهن أحلاهن صوتا في موجات لا تنتهي من الغناء والضحك. وبعدما يعدن بالكعك الناضج، يتركنه ليبرد قليلا ثم يخزن في آنيات نظيفة إلى أن يحين يوم الصباحية.

صبغة روحية صادحة

بعد انتهاء مهرجان الكعك، يأتي المنجد وصبيانه، وتسمع ضربات الخيزرانات وهم ينفضون القطن، وخلال النهار وبعض الليل يكون قد انتهى المنجد من المراتب والمخدات والألحفة ليحفظوها مغطاة في إحدى الغرف، إلى أن تجيء ساعة يزفون فيها (العِزال) إلى بيت العريس، وفي نفس الوقت تكون



زفاف قطري في العيد للفنانة القطرية خولة المناعي



القديم والجديد يلتقيان في العيد



العيد.. طفولة



رقصة العيالة الشعبية من رقصات العيد في سلطنة عمان



العيد فرحة

الاستعدادات على أشدها في بيت العريس، النَّقاش يطلي البيت كله باللون المفضل الذي استقر عليه العروسان، ويزخرف واجهته برسوم بدائية ساذجة، ويخص غرفة العريس بلون (بمبي) فاقع، ولا يدري أحد لماذا ارتبط اللون الأحمر بالزواج في أذهان العامة من الشعب في الريف كما الحضر.

ثم يذهب العريس مع أبيه وأعمامه وجمع من أقاربه، لشراء غرفة نوم وحيدة، ويمكن أن يشتروا معها (ترابيزة) كبيرة ليضعوها في المندرة، وحين يأتون (بالعزَّال) ينزلونه في بيت العريس، ليخرج من هناك في زفة كبيرة مع (الشوار) والتنجيد، وما إلى ذلك في اليوم السابق على الزفاف.. وتذهب قريبات العروس مع الزفة ليجهزن لها مكان معيشتها الجديد في بيت الزوجية وتمتد الليالي منذ بداية الاستعداد، حلقات الغناء في كل البيوت، والفتيات والنساء في بيت العروس، والفتيان والرجال في بيت العريس، الكل يرقص.. الكل يغني، ودقات الطبول تنطلق من كل الحارات الضيقة المعتمة.

الناس يريدون أن يفرحوا.. وها هي الفرصة سانحة، والعيد آتٍ، والبيوت عامرة بالخير، والصخب والطبول، والزفاف اقترب، وليس مطلوبا منهم سوى أن يخلصوا أنفسهم من كد الشهور الماضية، ويهبوا أجسادهم لتلك اللحظات التي طالما انتظروها على مضض، وغالبا ما يتصادف أن يكون في الحي فرح أو اثنان أو ثلاثة، ويخرج كل الناس من عتمات الدور، ومن الغرف المقبضة إلى رحابة الشوارع والأسطح، ينغمسون في الفرح العارم، الكل يصفق، البعض يغني، والبعض يرقص.. جنون العمل المتصل طوال العام تحول إلى (هستيريا من السرور والطرب والغناء، الوقور دائما في تلك اللحظات يتخلص من كل صمته ويخرج عن وقاره ليرقص فرحا، والساكت دائما يغني ويقود الجموع في أغنيات فرحة، مرحة، تنسي الناس وجع القلوب المتراكم طوال الشهور الماضية.

إن الأيادي التي ارتفعت إلى عنان السماء بالتكبير والدعاء في صلاة العيد، هي التي تصفق، والأجساد التي ظلت محنية لشهور طويلة منكبة في عملها هي التي ترقص، وتتحول الأفراح الخاصة إلى أفراح عامة، تخص كل الناس، تداخلهم مشاعر بالامتنان تجاه ربهم ودينهم الذي أفاض عليهم بالبِشرِ واليسر، واللذين وفرا لهم بدورهما هذا النوع من الفرح الجميل.

إن العيد كلمة تبعث في نفس الإنسان سعادة غامرة، وتشدو الآذان بها عند سماعها، وهو يوم البهجة للنفس والوحدة للأمة والقوة للجماعة، حيث يتميز هذا اليوم عن سائر الأيام بأنه يوم تذكر فيه الناس المناسبات السعيدة وينفضون عن كاهلهم وطأة الحياة بما فيها من ملل وهموم ويروحون عن أنفسهم بالراحة واللهو والاستجمام، كما أن فيه تسمو النفوس إذ تتلاشى الأحقاد وتذوب الفوارق بين الناس، وتنشر روح المحبة والتآخي وتصطبغ الحياة بصيغة روحية غير صامتة بل صادحة متوثبة.

المراجع:

1 - الشيخ عبد القادر العماري - في ظلال الإسلام - مركز البحوث والدراسات - قطر.
2 - شوقي عبد الحكيم - تراث ومأثورات - القاهرة - 2003.
3 - جريدة الفنون - أعداد مختلفة.
4 - مجلة الجيل - أعداد مختلفة.

عروض بين ثراء السينوغرافيا والاستعراض والغناء والتعبير الجسدي

مهرجان مسرح الطفل العربي .. رؤية نقدية

نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في مايو الماضي الدورة الثالثة للمهرجان العربي لمسرح الطفل برعاية وزير الإعلام الشيخ سلمان صباح السالم الحمود الصباح، بحضور الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب م. علي اليوحة، والأمين العام المساعد لقطاع الفنون محمد العسعوسي، والمنسق العام للمهرجان د.حسين المسلم، ومدير المهرجان حمد الرقعي. وتضمنت الدورة عروضا مسرحية وورشا تعليمية وعروضا ترفيهية، وقدمت رؤية نقدية لبعض عروض المهرجان.

عماد جمعة

صحافي وناقد - الكويت

مسرحية شجرة العجائب



شجرة العجائب

قدمت مؤسسة زوايا للإنتاج الفني والمسرحي مسرحية «شجرة العجائب» تأليف عثمان الشطي، وإخراج يوسف الحربي، وهي المسرحيه الفائزة بجائزة أفضل عرض.

تدور فكرة العمل حول حكاية شجرة غريبة من نوعها تثمر غصنا من الألوان وغصنا آخر من الدمى، وجميعها تعيش في سلام تحت راية حكيم الشجرة مصطفى محمود الذي يمنع الجميع من دخول بيته ويكتم سرا لا يعرفه أحد غيره إلى أن يقرر كل من «سواد» (محمد عبدالعزيز) من غصن الألوان و«المهرج» (سعود بوعبيد) من غصن الدمى الهجرة من الشجرة لشعورهما بأنهما منبوذان، فيهربان إلى مملكة الشوك ويلتقيان بزعيمة المملكة (سالي فراج) التي تستعد مع أبناء المملكة من الشوكيين لتدمير الشجرة والقضاء على سكانها.

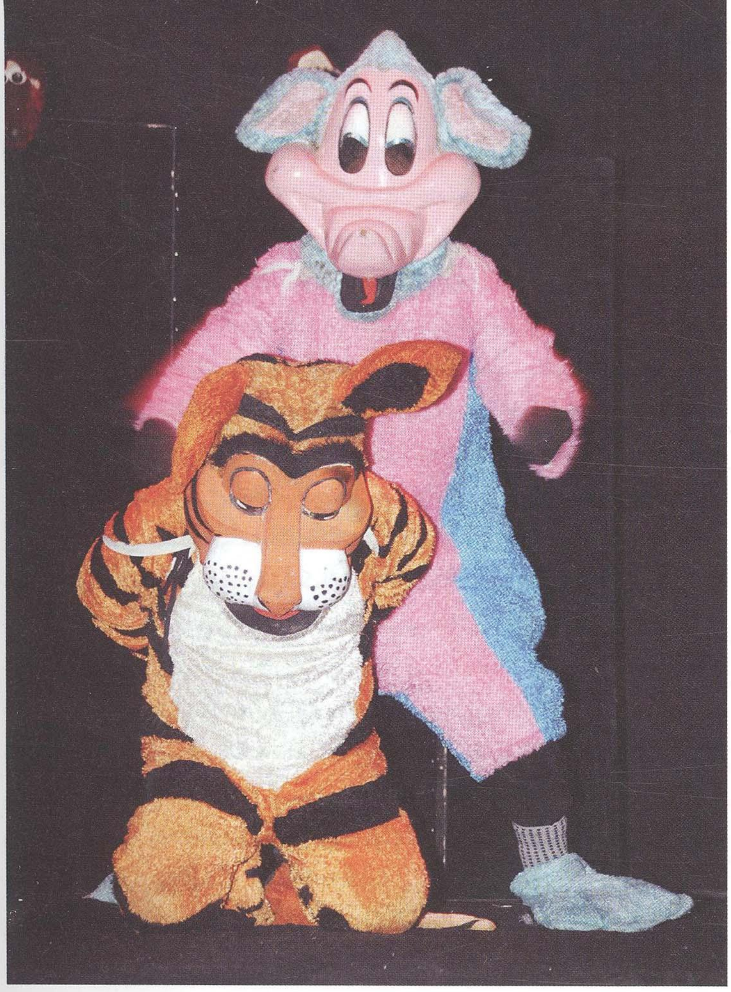
ويدور صراع بين الجميع ينتهي بإصابة الحكيم وتدمير أجزاء من الشجرة، ويجمع الحكيم أبناء الشجرة لإعادة البناء ويعترف بالسر وهو أن زعيمة مملكة الشر جاءت منذ زمن بعيد وكان المهرج طفلا فأصابته بشوكتها فحدثت له لعنة جعلته منبوذا ولن يتخلص منها إلا إذا نزع هذه الشوكة من جسدها، ويستجمع الجميع قواهم، وتدور المعركة الفاصلة حتى يهرب الشوكيون من حول زعيمتهم لينزع المهرج الشوكة منها ويتخلص من لعنتها، ليعم السلام والفرح.

المخرج يوسف الحربي من شباب المبدعين الذين يسعون بشكل دائم إلى تطوير أدواتهم الإخراجية، ووضعنا أمام سينوغرافيا ثرية رغم بساطتها من خلال لوحة ضخمة أو جدارية في عمق المسرح بها تجويفات ترسم ملامح الشجرة وجعل الإضاءة (بدر البلوشي) عنصرا رئيسيا وليس مكملا، فتحولت هذه التجويفات إلى الإضاءة الحمراء عند مملكة الشوك في دلالة رمزية عن قوى الشر، وإلى اللون الأخضرعند أبناء الشجرة الذين يرمزون إلى الخير والسلام والحب، كما نجحت الإضاءة أيضا في تصوير حالات الصراع بين أبناء الشجرة والشوكيين عبر الإضاءة الدوارة المتقلبة بألوانها، فأضفت أجواء من الإثارة والتشويق، وساعدت في ذلك أزياء بشار الياسين التي حرصت على جذب الأطفال عبر الشخصيات الملونة خضراء (منى فراج) والأحمر (محمد عبدالرزاق وبيضون) أو الأبيض (عثمان الشطى) والصياد العجوز (خالد جابر) والعسكري (عقيل الرئيسي)، فضلا عن ملابس أبناء مملكة الشر السوداء والشوك الذي يخرج من أجسادهم مدببا، ويأتي الماكياج (استقلال مال الله) ليؤكد على ملامح الشر وبشاعته عند الشوكيين والبساطة والخير عند أبناء الشجرة.

ديكور زهراء الحسينى أسهم في تعميق رؤية المخرج بوحدات من الأشجار الشوكية المدببة والتي كانت في حالة تحفز للإيذاء وبث روح الشر.

قدم الحربي عملا فرجويا يتميز بسرعة الإيقاع وتدفق الأحداث واستطاع تحريك ممثليه على الخشبة ببساطة ويسر، خاصة في الاستعراضات والتشكيلات الجمالية وتحريك المجاميع ككتل بشرية في الصراع بين قوى الخير والشر، ووضح الاشتغال على التعبير بالجسد وإظهار قدرات ممثليه ساعده في ذلك الخفة والرشاقة التي تميز بها فريق العمل وحالة الحب التي جمعت بينهم، فتجلى ذلك في الهارموني والعزف الجماعي في سيمفونية جمالية جعلت الجمهور مشاركا في اللعبة المسرحية عندما كسروا الحائط الرابع وتفاعلوا مع الصالة بهروب الشوكيين من الصراع من وسط الجماهير.

بشكل عام حملت مسرحية «شجرة العجائب» عدة رسائل مهمة للطفل وهي أهمية التعاون بين الجميع وعدم الفرقة والتنابذ الذي يمكن الأعداء من رقابنا وأهمية الاتحاد للانتصار على أعدائنا والإصرار على النجاح وتعمير ما يدمره الأعداء ومعاونة المصابين وحب الوطن وغيرها من الرسائل الإيجابية التي تسهم في تشكيل وعي ووجدان أطفالنا وأجيال المستقبل.



مسرحية فركش لما يكش

فركش لما يكش

قدمت فرقة مسرح القاهرة للعرائس عرض «فركش لما يكش»، والاستمتاع هو الحالة الأولى التي تخرج بها من العرض، وبهذا يكون قد حقق أولى خطوات الفن التي يتجاهلها كثيرون بدعاوى كثيرة، فالفن للمتعة قبل كل شيء.

ومنذ الوهلة الأولى يمسك المؤلف المخرج شوقي حجاب بجماهيره من خلال براعة الاستهلال من خلال تقديم الحيوانات نفسها عن طريق الحركات السريعة والألعاب والغناء والاستعراضات وسط غابة تسودها المحبة والألفة، ويدعو ملك الغابة الحيوانات إلى معسكر رياضي ترفيهي فيستجيب الجميع ما عدا النمر فركش المغرور بقوته والكسول، ويذهب الجميع إلى المعسكر في همة ونشاط ، لكن النمر المغرور يتغزل في قوته ونفسه ويرغب في النوم والأحلام ورغم تحذيره بعدم دوام الصحة والقوة، غير أنه يصر على صلفه وغروره لدرجة أنه يرفض تناول أي طعام أو الدخول في أي نظام، ويتخلف النمر عن معسكر الأصدقاء، وفي المعسكر ترحب بهم الشمس وتعلمهم أنها أصل النظام وأن الدنيا من غير نظام «تخلص قوام» ومن يريد الصحة والنشاط «يصحى معاها» وينام لما تغرب وتدعوهم للنظام في الرياضة والغنا والعمل والانسجام والتعاون على الخير والحب والسلام.

لكن النمر فركش الكسلان يستيقظ فيجد نفسه جائع وجسمه بيكش، ليأخذنا المؤلف المخرج في رحلة مأساة فركش ومعاناته ومرضه بعدما فقد وزنه وتغير شكله وتحول إلى حمار وحشي ثم كلبا ثم قطا ثم فأرا ثم إلى حشرة غير معلومة، لتتلقفه مملكة النحل وتعالجه ليعود إلى حالته الأولى نمرا بالتدريج بعدما يتعلم النظام والعلم والمعرفة وقيمة العمل وأهميته في حياتنا ليعود إلى أصدقائه الذين كانوا يبحثون عنه ولم يتركوه.

وفي العرض تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها فنحن أمام ممثلين بشر وعرائس بشرية وعرائس دمية أو ماريونيت، وهذا التداخل بين العالم الواقعي الطبيعي والعالم السحري الخيالي يخلق أجواء جمالية ومتعة بصرية، فالحيوانات شخصيات حية تنطق وتفكر وتتفاعل مع هذا الفضاء المسرحي المسكون

بالألوان الزاهية الصارخة على يمين ويسار خشبة المسرح والسرير الذي يرقد عليه فركش لتكشف الدكتورة عليه كأنه جاء من عالم آخر سرير يتجاوز الواقعية إلى عوالم من الفانتازيا مرصع بالألوان والأشكال المختلفة والملابس الفوسفورية التي ترتديها العرائس في مملكة النحل نحن في فضاء سحري بلا شك فضاء متحرر في عجائبيته فالنباتات تتحرك وتتحاور وخلايا النحل أقرب ما تكون إلى لوحة تشكيلية فعالم الحيوانات لا يمكن إلا أن يكون غريبا ومدهشا وساحرا وشفافا لكي يتقبله الأطفال ويتفاعلون معه.

موسيقى فاروق الشرنوبي لها حضور متميز ومبهجة، فهي جزء من اللغة، في ذلك الفضاء وأسهمت في خلق واقع مسرحي مغاير، بمعنى أن كل ما في العرض ينطق، وللنطق مستوياته المختلفة، مستويات تبدأ من الكلمة اللفظ والكلمة المغناة والجملة اللحنية والتشكيلات والاستعراضات، كلها تتضافر لإدخال الفرح والبهجة إلى نفوس الأطفال والتركيز على القيم النبيلة وغرس الأخلاقيات الحميدة.

اتسم الأداء التمثيلي بالحرارة التي تجلت بشكل واضح في تلقائية التمثيل وعفويته وتدفقه وحيويته وسط إيقاع متسارع وتضمن العرض عناصر فنية وأدوات تعبيرية مختلفة مثل الرسم والرقص والغناء واللباس والإضاءة وجميعها تخاطب الأذن، كما تخاطب العين وتخاطب الحس مع العقل ولا تبخس البعد الجمالي حقه.

بطلة العمل نهلة ياسين قدمت شخصية «فرفوشة» بتلقائية وسهولة ويسر خاصة مع وجود نص مكتوب بجودة عالية وقادر على تقديم عنصر الإبهار للطفل بعيدا عن الافتعال ومن دون زيف أو خطابية مباشرة أو تلقين سطحي ممل.

ويحرص عرض «فركش لما يكش» على الفعل والإنجاز ويركز على أهمية العمل الجماعي عبر تمرير عدة رسائل تتضمن مجموعة من القيم مثل أهمية العلم والمعرفة والرياضة وحب الخير والعمل والاجتهاد والنشاط والنظام والابتعاد عن الكسل والشر ومساعدة الآخرين والتعاون معهم والمسامحة بشكل أساسي ثم أهداف جانبية غير مباشرة أخرى مقدمة للطفل مثل عالم النحل وما له من دلالة على أهمية العمل بطريقة علمية ممنهجة عبر الحوار البسيط الطريف والمزج بين الأشعار والغناء والاستعراضات.

لكن يؤخذ على العرض عدم مراعاة طبيعة المهرجانات وتقديم العمل على فصلين كما يحدث في العروض الجماهيرية أيضا غابت الإضاءة في بعض المشاهد خاصة في استعراض مملكة النحل اعتمادا على أن الملابس فوسفورية، ولا بد من الإعتام قليلا لكي تظهر، واعتقد أنه في عروض الأطفال يجب ألا تطول فترات الإعتام لأنها مرهقة لعيني الأطفال وقد تتسبب في انصرافهم عن المتابعة، كما يمكن تكثيف العرض، فمثلا النمر فركش ظهر ككلب في أكثر من مشهد وتسبب في هبوط الإيقاع يمكن دمج المشهدين أو اختصارهما للحفاظ على تدفق الإيقاع.

الساحرات

قدمت فرقة رتاج التونسية مسرحية «الساحرات» المأخوذة عن النص العالمي «الأميرة النائمة» لشارل بيرو إعداد وإخراج حاتم المرعوب، وهي من الأعمال الفائزة بجائزة أفضل عرض في المهرجان والفرقة تعتمد في معظم أعمالها على النصوص الكلاسيكية العالمية في أدب الأطفال مع تقديم رؤية جديدة معاصرة تتجاوز المألوف والسائد.

تدور قصة المسرحية حول الساحرة «ساماطا» التي لا تتم دعوتها من قبل الملك لحضور حفل الأميرة الصغيرة وهي الزعيمة، فيما تتم دعوة الساحرتين شاماطا وبطاطا، الأمر الذي يغضبها فتفكر في جعل الأميرة تنام 100 عام عن طريق وخزها بإبرة وإسالة دمائها، وعلى الرغم من احتياطات الملك ودعوته إلى خلو مملكته من الإبر تنجح ساماطا في تنفيذ مخططها، وبعد هذه الأعوام المائة تلتقي الساحرات وتنتظر الأمير الذي يأتي لإنقاذ الأميرة ليقوم بتقبيلها لتستيقظ من النوم وتعود إليها الحياة لكنه لا يأتي، فتقرر ساماطا البحث عن



مسرحية الساحرات

فارس من الشعب لينقذ الأميرة، وهنا يتفاعل العرض مع الصالة وكسر الحائط الرابع فيخرج أحد الأطفال ويقبل الأميرة لتعود إليها الحياة.

المخرج حاتم المرعوب همش الحكاية الأصلية والتي تظهر فيها الساحرات كشريرات ورد فعل فقط وجعل الساحرات هن محور العمل، فالساحرة ساماطا هي الزعيمة وشاماطا المساعدة النحيلة التى تتميز بالرشاقة وبطاطا الساحرة البدينة التي تسعى إلى الزواج وتتميز بخفة ظلها.

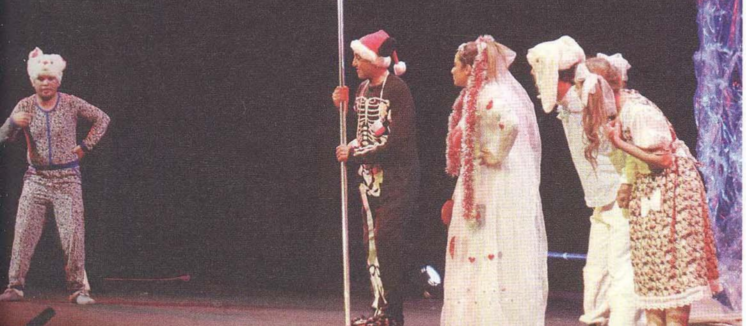
في البداية، نحن أمام سينوغرافيا صادمة خالية من المفردات البصرية مثل الألوان الزاهية والأجسام المضخمة وعناصر الإبهار التي اعتدنا عليها في عروض مسرح الطفل، مجرد ستارة سوداء توحي بالقتامة ليأتي المشهد الاستهلالي من دون حوار اعتمد فيه المخرج على التعبير بالجسد والتشكيلات الحركية الأقرب إلى فن البانتومايم ووضح اشتغال المخرج واعتماده على قدرات ممثليه، غير أن تكرار الدخول والخروج من دون إضافة جديد تسبب في هبوط الإيقاع والملل.

الزعيمة ساماطا تميز أداؤها بالحيوية والتدفق والمعايشة والتلوين الصوتي فيما جاء أداء الساحرة بطاطا البدينة أقرب إلى الشكل الكاريكاتيري وأضفت أجواء مرحة طوال العرض مما خفف من قتامة الصورة واعتمدت شاماطا على رشاقتها في سرعة الحركة والتعبير بجسدها بينما كانت الأميرة نائمة معظم الوقت وجاء أداء الملك فاترا، ورغم خلو العرض من المتعة البصرية فإن أداء الساحرات كان الفيصل في الأغلب لفوز العرض بالجائزة لخبرتهن وتمكنهن من أدواتهن القولية والجسدية.

أليس في بلاد العجائب

قدم مسرح بغداد للتمثيل مسرحية «أليس في بلاد العجائب» تأليف لويس كارول وإخراج حسين علي صالح، وهي من العروض الفائزة بجائزة أفضل عرض مناصفة مع مسرحية «شجرة العجائب».

تحكي المسرحية عن قصة أليس التي ترفض الاستماع والانصياع إلى كلام والدتها



مسرحية أليس في بلاد العجائب

وتعاندها للذهاب إلى الشاطئ برفقة دميتها الأرنب بيلي من أجل أن تقرأ له حكايتها الخيالية الجديدة عن «اللؤلؤ المفقود» ومع إصرار أليس ورفض الأم تخضع الأخيرة لرغبة ابنتها لكنها تحذرها من التحدث مع الغرباء وهناك تنتقل إلى العالم الخيالي على الجزيرة الموجودة في الحكاية ذاتها، إذ يتحول أرنبها الدمية إلى كائن كبير يتحدث كالبشر وتلتقي بحاجب مملكة العجائب ثم بالملكة سيدة القلوب التي تريد مساعدتها للحصول على اللؤلؤ المفقود والموجود في الصندوق في مغارة أعلى الجبل لكن يجب عليهم ملاقاة الحكيم «بوني بوني» الذي يمتلك الخريطة المؤدية إلى الصندوق ويحذرهم من الرجل الصخري الذي إذا شعر بشيء يمس الصندوق فإنه سليتهمه.

ومع وصولهم إلى الصندوق يطلب منهم أن يكون الشخص صاحب مال ونفوذ وذكيا حتى يحل اللغز كي يفتح الصندوق ويتضح بعد فتح الصندوق أن الحكيم «بوني بوني» قام بإجراء اختبار بين الأصدقاء أليس والملكة والأرنب والقط (الحاجب) من أجل منح خارطة الكنز لأكثرهم ذكاء كي يبرهن لهم في نهاية الأمر أن القوة لا تكمن في عضلاته وماله ونفوذه فقط وإنما في ذكائه أيضا ففي الاتحاد قوة ومع الاتحاد يكون الكل في سعادة وعندما حاولت أليس وحدها لم يفتح الصندوق وكذلك الملكة أما عندما اتّحد الجميع فتح الصندوق.

اعتمد العرض على الاستعراض والغناء وسط إيقاع متدفق ومتسارع وسط عناصر سينوغرافية موحية ومتناغمة شكلت الفضاء المسرحي وجاء الأداء التمثيلي متوازنا من دون افتعال وشكلت الإضاءة أحد أهم عناصر العرض بتقلباتها وألوانها وكانت الأزياء معبرة عن الشخصيات ويحمل العرض كعادة عروض الأطفال مجموعة من القيم التربوية والتعليمية مثل أن القوة الحقيقية ليست بالمال وحده ولا بالذكاء وأن العقل السليم في الجسم السليم وأن العناد على الأشياء غير المفيدة لا ينفع، مما يؤثر سلبا في حياتنا اليومية والمستقبلية ويجب أن نحترم آباءنا وأمهاتنا وألا نخالفهم وأن الرجل الصخري مجرد خرافة وهو غير موجود أساسا سوى في حكاياتنا وأساطيرنا كما تتناول أيضا دروسا تعليمية في كيفية تعامل الأطفال مع تفاصيل الحياة اليومية.

نور والبئر المسحور

قدمت فرقة «كلاسيكال» مسرحية «نور والبئر المسحور» تأليف محمود أبوالعباس وإخراج إبراهيم نوري إبراهيم، وبطولة مشعل فرحان، فهد الخياط، جراح مال الله، سارة القبندي، إيمان فيصل، أحمد الرفاعي، عبدالله الدرزي، عامر بوكبير، دلال، يعقوب حيات، غنايم، ألحان وتوزيع الأغاني حسن رئيسي، ديكور يوسف مضر، أزياء أحمد الديحاني، إضاءة علي الفضلي.

تدور الأحداث حول رجل من الأثرياء لكنه بخيل ويحمل هم تزويج بناته الثلاث لأنه لا يريد التكفل بمصاريف تزويجهن ويعتقد أن كل من يتقدم إليه طامع في ثروته ويحاول صديقه «المهرج» إقناعه بأن الفلوس لا تجلب السعادة، وبعد حوار طويل بينهما يتفقان على إطلاق ثلاثة أسهم لتحديد مصير كل بنت من بناته، على أن يتم تزويج البنت من رجل يعيش في المكان الذي يسقط فيه السهم، فيسقط السهم الأول في أرض فضاء والثاني في حظيرة للحيوانات، أما السهم الثالث وهو من نصيب ابنته الصغرى نور فيسقط في المزرعة وهي الديكور الأساسي للعمل حيث تدور الأحداث، وفي المزرعة نجد الغراب يستغل غباء الحمار «حمران» ويجعله يتمرد على العمل بحجة أن صاحب المزرعة يستغله وينجح الغراب في ذلك ويكوّن فريقا مع الحمار ويخططا للاستيلاء على المزرعة، وفي هذه اللحظة تحضر نور مع المهرج ويقابلان صاحب المزرعة ويتفقان معه على العمل فيها، ويبدآن العمل على بناء المنزل وحفر البئر وحرث الأرض وبعد فترة يحضر الحمار والغراب ويقومان بهدم المنزل الجديد أملا في طرد كل من في المزرعة حتى تؤول إليهما ويساور الشك الجميع حول المتسبب في دمار المزرعة، وفي الليل يأتي القمر ليرى وجهه في بئر الماء فيجد الحمار والغراب يردمانه بالتراب حتى يعطش كل من في المزرعة ويموت فيحاول القمر منعهما من دون جدوى فيمسكان به ويحبسانه في البئر خوفا من أن يفضحهما عند صاحب المزرعة، وفي هذه الأثناء تدخل الساعة «تكتوكة» منزعجة لأن عقاربها توقفت بسبب غياب القمر فيقوم الحمار بضربها فتسقط غائبة عن الوعي وتخرج نور لتشرب من البئر فتجده مردوما بالتراب فتزيل التراب ليخرج القمر ويحكي لها ما قام به الحمار والغراب من تدمير للمزرعة والبئر فتقرر نور وصاحب المزرعة والمهرج التصدي لمؤامرة الحمار والغراب فيتوارى الجميع عن الأنظار ويراقبوا المزرعة من بعيد حتى يدخل الحمار والغراب ليجدا المزرعة خاوية، ويبدأ الغراب في تقسيم المزرعة بينه وبين الحمار فجعل القسم الأكبر منها من نصيبه، وعندما يعترض الحمار يهدده الغراب بأن هناك غربانا في انتظار إشارة منه للحضور والقضاء عليه، وهنا يظهر صاحب المزرعة ونور والمهرج ويقبضون على الأشرار ويحكمون عليهم بحفر البئر وسقي المزرعة لمدة مائة يوم.

الحكاية في حد ذاتها جذابة ومحببة للأطفال لكن المسرح ليس حكايات والدراما فعل وليست سردا، فالمخرج أصر على وجود كورس يشرح الأحداث ويرويها كما نراها على خشبة المسرح من دون إضافة حقيقية كما أن وجودهم على الخشبة طوال الوقت دون فعل أو مبرر درامي حولهم إلى عبء على العمل ومشاهد مجانية، وكل عنصر على المسرح لا بد أن يكون له مبرره الدرامي ووظيفته وليس مجانيا وربما كانت اللوحة الغنائية لظهور القمر من أفضل المشاهد في العرض وأضفت نوعا من الحيوية والمتعة البصرية بعد أن أصابنا الطابع السردي بالملل والإضاءة لم تكن في أفضل حالاتها وكان يمكن توظيفها، بحيث تؤكد على المعاني التي أراد المخرج إيصالها إلى المتفرج وتصبح شارحة ومفسرة لما يدور، لكنها تحولت إلى الإنارة الكاملة في معظم الوقت كأننا أمام مشهدا تلفزيونيا، لكن السينوغرافيا بشكل عام كانت متميزة وهناك جهد مبذول لتقديم عمل جيد لكن عندما تريد أن تقول كل شيء تضيع منك الحبكة وتسقط في السرد والحكي، ولا بد أن نشيد بأداء جراح مال الله الذي جسد دور الغراب وفهد الخياط الذي جسد دور الحمار، ولعل ضعف إمكانيات مسرح كيفان التقنية قد أسهمت أيضا في ظهور العرض بشكل غير جيد.

وبشكل عام، تتحدث المسرحية عن حب الوطن والحفاظ عليه والوفاء لمن لهم الفضل على الإنسان، وتؤكد أن العمل والمثابرة أفضل من كثرة الكلام والكسل، وتدعو إلى حب الناس ومساعدة الآخرين وعدم الاستماع إلى الغرباء والتعاون والاتحاد لمواجهة الأعداء.



مسرحية نور والبئر المسحور

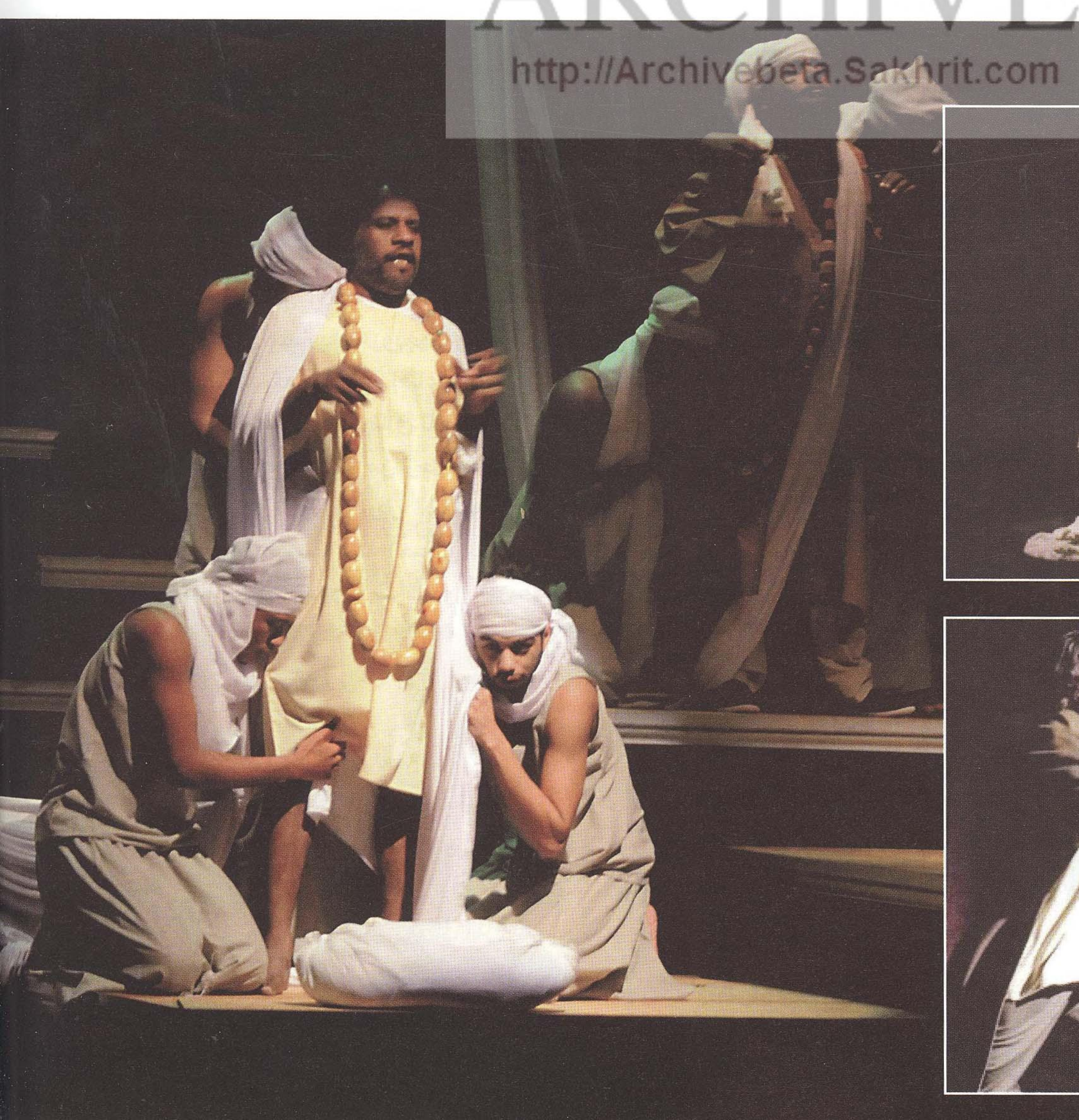
استغل المخرج محمد العامري فضاء الخشبة ووظف آليات الممثلين ونجح في تحريكهم

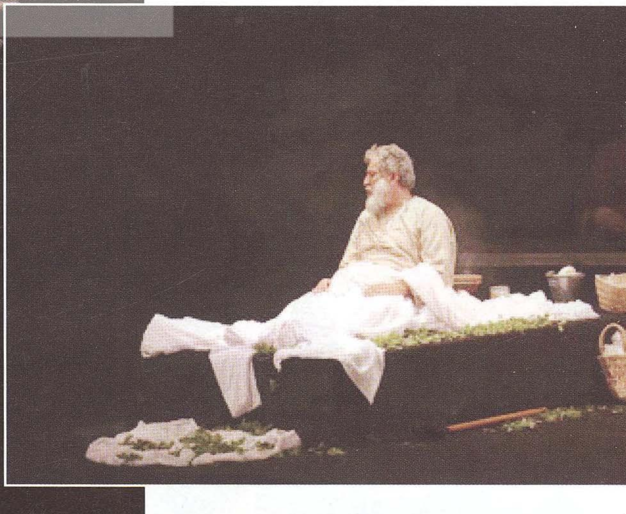
طقوس الأبيض .. عرض فلسفي عن ثنائية الحياة والموت

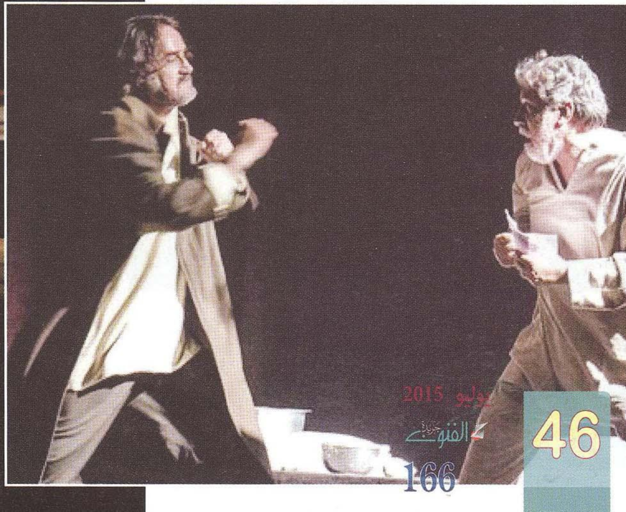
قدمت دولة الإمارات عرضا مسرحيا ضخما «طقوس الأبيض» وذلك خلال مشاركتها في فعاليات النسخة السابعة من المهرجان المسرحي العربي المُنظم من طرف الهيئة العربية للمسرح بمدينة الرباط المغربية، والعرض من تأليف محمود أبو العباس، وإخراج محمد العامري، وبطولة أحمد الجسمي وأبو العباس، وحميد سمبيج، وملاك الخالدي، ومحمد جمعة، أشجان، وهيفاء العلي

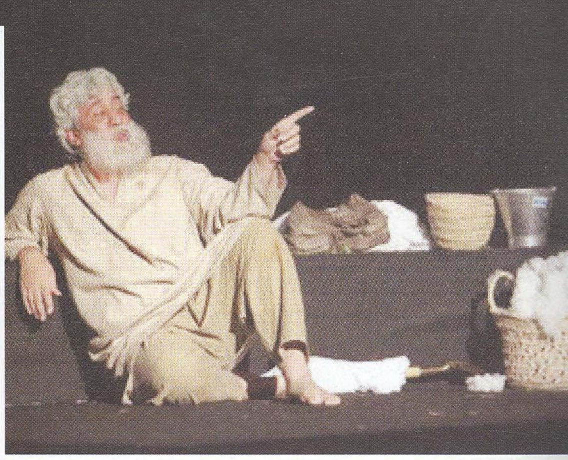
تبدأُ فصول الطقوس بمشهد الولادة أو الانعتاق على وقع مؤثرات مصاحبة نجحت في نقلنا إلى عوالم العرض الفلسفية المشبعة بالإشكالات والأسئلة العالقة. يخرج الشخوص عبر فتحات صغيرة من رداء أبيض اللون: البطل الذي يُشدنا لكل طقوس مراسيمه. أجواءٌ تُصِّر على مَزج الحلم بالواقع، الموت بالحياة، الأمل بالانتكاس. جوقة تُعدّنا – غِنَّاءً – للانصهار في هذه المساحات الشائكة. تُوقف ايهاماتنا صوت المرأة (القابلة) التي تناجي ولدها المتخيل، والتي يهزأ منها زوجها (الحفار). قابلة وحفار؟ مزج أخر جميل متناقض نجح فيه أصحاب العرض في رفعنا إلى حيوات أخرى. هي قابلة تموت أجنتها قبل الاكتمال. بين عتاب الزوج والزوجة يبقى أمل الخصوبة غائبا «على صوت الموت الذي يراقص انعكاس القمر» ينبهنا العرض أن الموت بطل خفي يراقصه الحفار المسكين كلما آن الوقت لرحيل ما. رائحة الموت عطر يغطي على روائح القبور.

عزيز ريان
ناقد- المغرب













في رقصة الحوامل الثلاث يصلنا تمرد آخر للحامل التي يثقلها جنين ما. كل حامل لها قصة ما. هن يعرفن أن القابلة تكره كل مولود يخرج من بين يديها كحرقة لـ«عيب» أصاب رحمها القاحل. لكنها تساهم في ولادات متعددة. الحامل تريد أن تلد في شهرها السابع لكي تشاهد نتاج حملها. تريده قبل اكتمالها لكي تنقذه من دمار وخوف من أن يُسرق منها فالقادم أفضع وإن كان جسدها لا يحتمل «الطلق».

ثم نتعرف على قصة حامل أخرى اكتشف زوجها الغني حملها فركبه الشك اللعين فقرر التأكد عند القابلة التي اكتشفت أن بطنها منتفخة ولم يصل لحمل كاذب حتى. يلوم الزوج الغني نفسه تصفعه زوجته.

حامل أخرى رفقة زوج تنقصه علامات الرجولة الظاهرة. زوج «أقرع» ينتظر الولادة فتفقد الأم روحها فداء للمولود الجديد، يُطّلقها بالثلاثة كما أوصته ويتركها كنفاية دون أن يكرمها بالدفن ولا برعاية المولود. المولود الذي يتكفل به الزوجان: القابلة والحفار لتنتهي المسرحية بنوم أخر لهما على وقع صراخ الموت والحياة. ولدي يكسر صراخ القابلة فضاء الخشبة كما بدأت فصول المسرحية. فيختلط علينا الحلم بالواقع.

الإخراج بحلول متنوعة

استغل مخرج العرض فضاء الخشبة ووظف آليات الممثلين، ونجح في تحريهم فوق خشبة المسرح بتقسيم ثلاثي. حيث قسمت الخشبة لجهتين أساسيتان: الأولى يمينا كأنها بياض أول خاصة بالحفار وعالمه وإكسسواراته: بياض الموت والفناء، والثانية يسارا كأنها بياض ثاني للقابلة وعالمها وآليات عملها المعتادة: بياض الحياة والانعتاق، والجهة الثالثة وسطا في الخلفية تتجمع فيها الجوقة للغناء والإنشاد.

استعمل المخرج تقنيات ورؤى إخراجية متنوعة، وإن كان خروج ودخول الممثلين تكرر بشكل كبير. موظفا الرقص والغناء الحي الذي أضفى على العرض حياة من نوع أخر.ساهم هذا في إضفاء حياة من نوع خاص فوق أبعاد الخشبة، ساعدت على تنويع ماهو بصري وعلى إنغماس المتلقي الغارق في البياضات باللعبة المسرحية. وإن سقط في بعض التكرارات في التخلص من المشاهد كما أن النص المكتوب به بعض التعقيدات على مستوى الحبكة الدرامية قد تغيب عن عقل المتفرج العادي.

ممثلون طقوس الأبيض كانوا لُحمة واحدة كأنها أثاثا ركحيا يفسر مراسيم الطقوس التي تحتفل باللون البطل: الأبيض. كما تميز البطلان: الحفار والقابلة اللذان نجحا في شد الجمهور إليهما وإلى أداءهما وطرق تحركهما.غير أننا يمكن أن نعترف بأبطال أخرى خفية وغير ملموسة:اللون الأبيض، الحياة،الموت،الكفن، القماط...

الملابس كانت تيمة مكملة لباقي عناصر العرض والتي اعتمدت على طغيان اللون الأبيض، وتنوعت بين ما تلبسه كل شخصية بحسب ظهورها. كما أن للجوقة التي خرجت من بين الرحم الكبير الأبيض الذي استهلت بها المسرحية والذي أضاف على المجموعة تناغما حقق البعد الصوفي والروحي الذي يلازم طقوس الموت والجنازات.كما اعتمدت الملابس على لونين متضادين الأبيض والأسود كرمز للولادة والموت.

حضور الكفن والقماط كلباس أساسي في كل طقس أبيض سواء في الوجود أو الرحيل عن هذا العالم. هما من الألبسة المتصارعة نحو ومن هذه الحياة لإثبات الذات، إلى درجة التلاحم أو الاختلاط أو تبادل الأدوار والتوظيف: فيصبح القماط كفنا، والكفن قماطا. كأنهما واحد كما الحياة والموت في بعدهما الدلالي والفلسفي.

الموسيقى لم تخرج عن سياق العرض الفلسفية مع حضور للمؤثرات الواقعية إيقاعيا وغنائيا بحضور لافت ومميز لآلة الدف والإنشاد. تيمة الإنشاد تنوع بين ما ينشد في مناسبات العقيقة ومراسيم تشييع الموتى. وهو تضاد شكل تنوعا سمعيا لما في العرض من تنوع بصري.

الإنارة لعبت بالتقسيم الثلاثي الذي سبق ذكره فحققت تكاملا بين المرئي وبين الأحاسيس المتذبذبة والصراعات الداخلية والخارجية التي تشبع بها العرض. فحققت إضاءات ملونة على الأبعاد الثلاث التي زركشت فراغات الخشبة.

الديكور وازن بين التقسيم المذكور حيث سريران مرتفعان للولادة وللموت وسلالم خلفية تستعمل للذكر وللإنشاد. توفقت السينوغرافيا في ملأ فراغات الركح وإضفاء أجواء فنتازية واحتفالية على العرض أو الحلم الذي عايشناه عرضا في اختلاط تارة وفي وضوح تارة. على أن المرتفع على شكل سلالم في الخلفية تمكن من ممارسة دور المراقبة البعيدة أو دور المقابر التي تشهد طقوسا بيضاء كل يوم.

لا غرو، أن العرض الإماراتي أظهر مدى التطور الفني المسرحي وما وصل إليه مؤخرا بشكل محترف. وقد تكهن المهتمون بحصوله على الجائزة الكبرى، إلا أنها ذهبت للعرض الفلسطيني خيول تائهة. العرض بإنتاجه الضخم وتنوع فرجته البصرية والسمعية حقق متعة جمالية وازنة. ووعد برقي مسرحي قادم بما أن الدولة عموما تشجع وتسعى لمسرح في المستوى عربيا.



ثلاث نساء يبحثن عن المفقود... قصيدة ولوحة وابن ضائع

«ميجا» و«سيرافين» و«فلومينا» توقفن في لحظة قدرية عن فعل المرسوم لهن

لا يمكن للإنسان التعايش مع هاجس ما، أو حلم ضائع، أو إحساس غائر بالفقد من دون أن يقاوم ذلك.. مهما مر من الوقت فسيجد دوما لحظة ليقف ويتخذ خطوة نحو أحلامه القديمة ورغباته المكبوتة، ليبحث عن طريقة يكتب بها قصيدة يحاول الإمساك بها منذ خمسين عاما، أو ينحرف فجأة في سن الأربعين عن مساره البائس ليبدأ في الاستجابة لغموض وإلحاح الرسم، أو يكشف في عيد ميلاده السبعين أن له ابنا ضائعا منذ خمسين عاما وأنه لا يمكن أن يرقد في سلام إلا إذا عرف مصير ذلك الطفل الغائب.

نهى محمود
ناقدة - مصر



فيلم «قصيدة»

«ميجا» و«سيرافين» و«فلومينا» هن ثلاث نساء، توقفن في لحظة قدرية عن فعل المرسوم لهن بفعل الظروف والمجتمع، وقررن التوجه إلى مكان آخر حيث تبعن أحلاما قديمة وأرواحا قلقة ربما يجدن في رحلة البحث عن المفقود، طريقا نحو الذات.

الفيلم الكوري «قصيدة» أو poetry فيلم تدور أحداثه في مدينة سيول، كتبه وقام بإخراجه «تشانج دونج لي» الذي يقول: إذا سألني أحدهم: لماذا أقوم بعمل أفلام؟ يمكن أن أجيبه: «أنا أحكي قصتك عوضا عنك»، وقامت ببطولته الممثلة الكورية المهمة «يون يوانغ هي». تلك البطلة وهي جدة تخطت الستين وتعيش على إعانة وتعمل خادمة بدوام جزئي لرعاية رجل مسن لديه شلل رباعي، وترعى حفيدها الذي تركته أمه معها وسافرت إلى مدينة أخرى للعمل.

الفيلم يطرح رغبة تلك السيدة في إحياء رغبة قديمة لديها هي أن تتعلم كتابة الشعر، تقول «ميي جا»، وهو اسم الشخصية التي تجسدها، «يون يوانغ هي». تقول لابنتها وهي تخبرها بأنها قررت أن تأخذ دروسا في تعلم الشعر بالمركز الثقافي: «لدي مزاج شاعر، أحب الأزهار، وأقول أشياء غريبة». ثم تقول في حوار تالٍ لها: «سألت نفسي لماذا أتعلم الشعر؟ منذ وقت طويل عندما كنت في الصف الثالث قال لي مدرسي: سوف تصبحين شاعرة يوما ما يا ميي جا. الإعلان الذي رأيتُه مصادفة بالمركز الثقافي ذكرني بتعليق مدرسي منذ 50 عاما.

تنتظم البطلة في دروس الشعر، وتعرف أن مدتها شهر، طلب المعلم في نهايتها أن يقدم كل واحد منهم قصيدة.

الفيلم يعرض ما تعانيه هذه السيدة من تربية حفيد جاحد وأناني، مستهتر، غير نظيف في ملبسه وجسده، وحتى حجرته، يتورط هذا الحفيد مع عدد من زملائه بالصف في الاعتداء على زميلة لهم، مما جعل تلك الفتاة الصغيرة تنتحر.. يتصل الآباء الذين تورط أبناؤهم في هذا الأمر بعضهم ببعض، ويحدثون «ميي جا» باعتبارها المسؤولة عن تربية ذلك الولد. اتفق الآباء على جمع مبلغ كبير لأهل الفتاة على سبيل التعويض.. مبلغ قالت «ميي جا» إن عليها أن تسرق بنكا لتوفره.

المشاهد التي تلت معرفتها بفعلة حفيدها كانت موجعة جدا، أمام إحساسها بفظاعة ما ارتكب، غير أن أكثر ما أوجعها هو لا مبالاته، حتى عندما ذهبت إلى جنازة الفتاة وسرقت صورة لها من الكنيسة ووضعتها أمام حفيدها على منضدة الطعام في البيت لم يرمش له جفن، وطلب منها أن تعد الطعام لأنه جائع.

جانب آخر في حياتها، هو أنها باتت تشكو من نسيان أسماء الأشياء، وعندما ذهبت إلى المشفى أخبرتها الطبيبة هناك أنها تعاني مرض الزهايمر في مرحلة مبكرة، وأن الأمر سيتطور حتى تنسى كل شيء.

«ميي جا» تتعرض أيضا لمضايقة من الرجل الذي تقوم بخدمته، حيث يتناول حبة فياجرا ويطلب منها وهي تحممه أن تجاريه وتمنحه لحظة رجولة واحدة قبل أن يموت، لكنها تغضب وترفض، ومع ذلك لا تترك العمل لاحتياجها له.

تمضي كل هذه المضايقات ومشكلة حفيدها التي تبدو بلا حل بالتوازي داخل أحداث الفيلم مع صف الشعر، ونجدها مهتمة جدا بالتعلم وبإنجاز فرضها في نهايته بكتابة قصيدتها، تتبع تعليمات معلم الشعر تتأمل التفاح والزهور وتحاول أن «ترى جيدا».. تعرف الآن أننا نحمل الشعر في قلوبنا، فهو محاصر بداخلنا، يريد أن يحصل على جناحين ليطير».

الممثلة الكورية «يون - يوانغ هي» كانت أهم ممثلة كورية في فترة الستينات والسبعينيات، ومثلت 330 فيلما، وحصلت على 24 جائزة.. لم تكن قد مثلت منذ 16 عاما عندما عرض عليها فيلم «قصيدة»، ومع ذلك فهي لم تفقد شيئا من موهبتها التي بدت كبيرة وقوية.

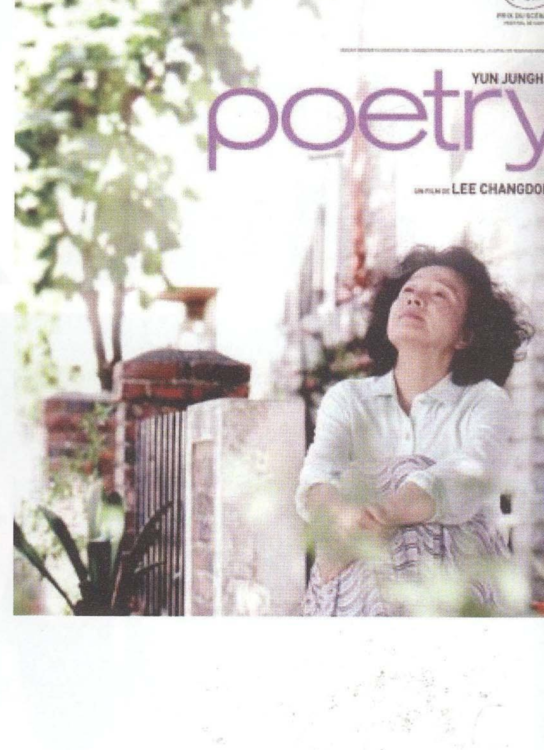
استطاعت الجدة تدبير المال عن طريق الإذعان لطلب الرجل المشلول، ثم ابتزازه، لا يمكن ان تخطئ عيوننا ذلك الألم والخزي الذي ملأها لاضطرارها إلى فعل ذلك.

في النهاية تطلب من ابنتها أن تعود لزيارتهم، وتأخذ الحفيد وتطلب منه أن يقص شعره وأظافره وأن يتحمم جيدا، وتقف معه في الشارع أمام البيت ليلعبا الكرة بالمضرب.. وفي تلك اللحظة تجئ سيارة الشرطة وتأخذ الولد، وينزل منها أحد أفراد الشرطة الذي هو زميل في صف الشعر مع الجدة، ليتناول المضرب ويلعب معها بدلا من الحفيد الذي تم اعتقاله، مشهد بلا كلمة واحدة عما حدث وبهدوء من الجميع.

يدخل الولد السيارة بهدوء وتنظر الجدة إلى صديقها الشرطي الذي يومئ برأسه نحوها، ويكملان ضرب الكرة.









اللقطات الأخيرة في الفيلم نجد أن الجدة ذهبت إلى صف الشعر في ذلك اليوم الأخير وتركت باقة ورد لمعلمها وقصيدة، وعادت ابنتها إلى البيت ولم تجدها، وانتحرت هي بالقفز في نهر «هان».

بينما يقرأ المعلم في الصف القصيدة التي نجحت دون الجميع في إنجازها، لتحقق حلمها بأن تكتب الشعر وتطلقه من قلبها ليطير بجناحيه ويحلق بعيدا وسط الزهور التي تحبها «ميي جا».

القصيدة التي قالت في بعض أبياتها: «هل سوف تشتعل الشموع من أجلي مرة أخرى؟ / أصلي هنا / يجب ألا يبكي أحد / قبل عبور النهر الأسود مع آخر نفَس لي / بدأت أحلم بشمس صباح مشرق / أسير مرة أخرى وقد بهر الضوء بصري».

فيلم قصيدة حاز على جائزة أفضل سيناريو في مهرجان «كان» 2010، كما حصل على جائزة أفضل مخرج وأفضل سيناريو في مهرجان الفيلم الآسيوي 2011، وحصدت بطلته «يون يوانج هي» جائزة أفضل ممثلة في جائزة شاشة آسيا والمحيط الهادئ.

فيلم «لوحة»

الفيلم الآخر هو «seraphine»، والبطلة الأخرى هي سيرافين دوسينليس، ويحكي قصة فنانة فرنسية 1864- 1942. ارتبطت أعمالها بالفن المستوحي من الريف والطبيعة، علمت نفسها الرسم. يحكي الفيلم قصة حياتها وكيف عانت في سبيل فنها.

ولدت لأم خادمة وأب مزارع رحلا في سن مبكرة، وعملت هي خادمة في البيوت منذ سن الثالثة عشرة، ثم دخلت الدير ومكثت به عشرين عاما بسبب فقرها الشديد.

في سن الأربعين اختارت أن تغادر الدير.. يعرض الفيلم كيف عملت في البيوت بكد شديد، وكانت تغسل المفارش والبياضات لبيوت أخرى وتعمل في عدة أعمال يدوية مرهقة لتوفير احتياجاتها الضرورية، ليس من الأكل والسكن، بل من المواد الخام الأساسية للرسم، حتى أن صاحب المتجر الذي تبتاع منه أدوات الرسم قال لها ذات مرة: «الأفضل شراء حطب للشتاء من هذا».

إيقاع الفيلم الهادئ يتناسب مع شخصية الرسامة الفقيرة المتوحدة مع ذاتها ومع الطبيعة، الدور الذي قدمته ببراعة «يولاند مورو»، جسدت فيه بؤس التعبير عن الحزن الدائم، والجسد المنهك من العمل الشاق المستمر سنوات طويلة.

سيرافين الوحيدة بلا عائلة أو حبيب.. تطرح قصة حياتها التي جسدها الفيلم ذلك التساؤل: ما الذي كانت تبحث عنه هذه الروح الهائمة وسط الألوان التي كانت تصنعها من مواد طبيعية، فتطحن الزهور والطمي ودم الحيوانات والشمع الذائب... الزهور والألوان والمعاناة في البحث عن لوحة، إلحاح تلك الموهبة على روحها بشكل لا يمكن تجاهله والمضي في العالم إلى الإمام من دونها، سيرافين التي كانت تقول دائما «إن الإلهام يأتيها من الأعلى وإنها تلقت أمرا سماويا بأن ترسم».

ظلت على حالها سنوات كثيرة ترسم بلا توقف، إلى أن تغيرت حياتها تماما بعدما قابلت جامع لوحات وناقدا فنيا شهيرا، جاء إلى الريف وسكن في البيت الذي تخدم فيه سيرافين.

«ويليهام» ذلك الرجل الذي انتبه إلى أعمالها واشترى منها أول أعمالها، لكنه غادر بسبب ظروف الحرب العالمية الأولى، وعندما انتهت الحرب كانت سيرافين قد شاركت بثلاث لوحات في معرض أقامته البلدية للهواة، ولفتت لوحاتها نظر النقاد، وكُتب عنها في عدد من الصحف، مما جعل ويلهام يعرف أنها لاتزال ترسم، وعاد إلى دعمها، وليكون وكيلا لأعمالها، وازدهرت تجارة بيع لوحاتها.

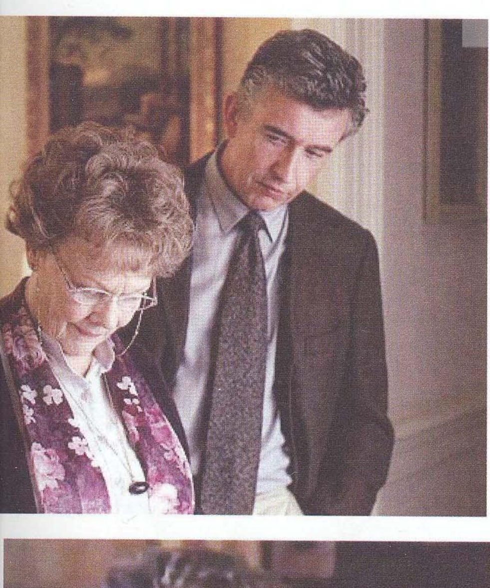
يعرض الفيلم مشهدا حافلا بالحوار، عندما تدعو سيرافين جيرانها ومعارفها لمشاهدة لوحاتها، ويعلق كل منهم بطريقته، وتخبرها إحداهن أن زهورها غريبة تتحرك وتبدو كحشرات، كأعين مجروحة ولحوم ممزقة، أشياء مخيفة.. فترد عليها قائلة: «أعلم، أنا أيضا أخاف عندما أنظر إليها، ما أقوم به يخيفني».

في حين تسألها راهبة صديقة لها منذ أيام الدير: «أمتأكدة أن حارسك الملائكي هو من أرشدك إلى ذلك؟!».

ونعرف شيئا عن قصة حب قديمة لسيرافين عندما تسألها صديقة الناقد ويليهام عما إذا كانت أحبت من قبل، فتخبرها بأنها وقعت في غرام حارس فرنسي قديما، وأنه بعدما تودد إليها اختفى فجأة، وأنها كثيرا ما تفكر فيه وتفكر ماذا لو كان يفكر فيها أحيانا، ثم تقول سيرافين: «هل سبق لك الوقوع في الحب؟ عندما يرسم أحد ما وحده يكون حبا من طرف واحد».

ويصور الفيلم كيف سكنت سيرافين في حجرتين أوسع، واشترت الكثير من التحف الفضية، ببذخ شديد.. حتى أنها وسط أزمة انهيار البورصة في أوروبا كانت تنفق بلا حساب، الأمر الذي جعل ويليهام ينبهها كثيرا إلى طريقتها في إنفاق النقود. حتى عادت إلى حياة الفقر مرة أخرى.

ينقلنا الفيلم إلى مأساة أخرى في حياة سيرافين وهي الجنون.. فنجدها تصنع فستانا غالي الثمن من الحرير والبفتا، هكذا تقول لجارتها وهي تجربه: «من يصدق أن سيرافين ترتدي الحرير والبفتا، وعندما تسألها الخياطة عن سعيد الحظ الذي ستتزوج منه تخبرها أنها لا يمكنها البوح الآن ستقول في الوقت المناسب، ثم نعرف أن سيرافين تلقت أوامر من السماء بعدم البوح الآن، وتختبئ ذات ليلة في الكنيسة حتى ينصرف

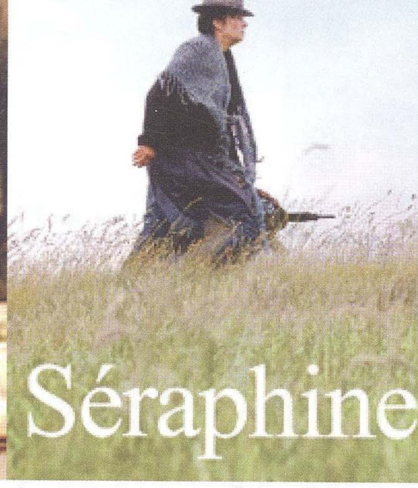


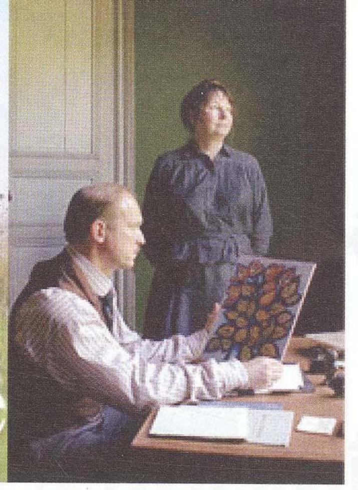


















الحارس ثم تلون تمثال المسيح باللون الوردي لأنها تلقت إشارة بذلك، يسوء مرضها كثيرا فتظهر في مشهد يدعو إلى البكاء وهي ترتدي فستان زفافها الأبيض ذات صباح وتحمل حملين من أواني الفضة والتحف التي اشترتها وتدور على البيوت وتترك قطعا منها وبعض أدوات المائدة عند كل بيت، ثم تجيء عربة مشفى المجانين لتأخذها حيث تقضي هناك عشر سنوات كاملة وهي ما تبقى من عمرها، وتموت وحيدة في قبر غير معروف، لم يحضر جنازتها أحد في حين أنها تمنت أن تُدفن في بلدتها وأن يُكتب على قبرها: «هنا ترقد سيرافين بلا منافسة، بانتظار انبعاثها السعيد». حصد فيلم سيرافين على 7 جوائز سيزار عام 2008.

بينما بحثت بطلتا الفيلمين السابقين عن قصيدة ولوحات، بحثت فلومينا بطلة الفيلم الأخير عن ابن أُخذ منها قبل خمسين عاما.

فيلم «ابن ضائع»

فيلم "Philomena" للمخرج البريطاني ستيفن فريرز، وهو فيلم مقتبس عن كتاب «طفل فلومينا المفقود» من تأليف الصحافي الإنجليزي مارتن سكسميث، عن قصة حقيقية لتلك المرآة الأيرلندية ذات السبعين عاما، التي باحت في هذه السن لابنتها الشرعية عن ذلك الماضي، فعندما كانت مراهقة لم تتعد الخمسة عشر عاما، حملت في طفل بلا زواج وأدخلها والداها الدير للتكفير عن هذه الخطيئة، حيث وضعت طفلها وبقيت هناك ثلاث سنوات تعمل مقابل طعامها، وأن طفلها فقد هناك حيث باعته الراهبات لأسرة من أمريكا، ولم يتسنَّ لها حتى أن تودعه. حكت الأم حكايتها لابنتها، وأخبرتها أنها لا تستطيع أن تموت قبل أن تعرف مصير ابنها، أن تراه ولو مرة واحدة. فلومينا الكاثوليكية المتدينة، تبدأ رحلة بحث عن ابنها بمساعدة ذلك الصحافي الذي كتب الكتاب فيما بعد.

تبدأ رحلة البحث من الدير.. حيث يعرض الفيلم بطريقة الفلاش باك، القسوة الشديدة التي عوملت بها هذه الشابة ومن في مثل ظروفها من فتيات صغيرات، والطريقة الوحشية المهملة التي كن يضعن بها أولادهن حتى أن اثنتين منهن تُوفيتا أثناء الوضع.

يكشف الكتاب/ الفيلم عن أن الدير كان في ذلك الوقت يرغم الفتيات على التنازل عن أبنائهن فيصبحن ملكا للكنيسة، ولا يحق للأم أن تعود لتطالب بولدها أبدا، بينما كان الدير يبيع الطفل مقابل ألف جنيه استرليني.

أنكر الدير معرفته أي شيء بخصوص ابنها، وادعى أن كل الوثائق قد دمرت في حريق هائل التهم جزءا من الدير، في حين يكتشف الصحافي أن الراهبات هن من أحرق الملفات.

تسافر الأم بمساعدة الصحافي وجريدته التي تتكفل بتكاليف البحث عن الابن مقابل القصة، يسافران من لندن إلى أيرلندا، ومنها إلى أمريكا للبحث عن الابن المفقود، ليكتشفا أنه كان سياسيا بارعا، ومن النخبة المقربة للرئيس ريجان، لكنه توفي قبل أشهر بالإيدز.

وتفقد أمه للحظة البوصلة، تفكر أنه ربما لم يتذكرها قط، ربما نسيها ولم يجئ على باله فكرة العودة إلى موطنه او معرفة أين أمه، لكن الصحافي يشاهد تسجيلا قديما كان به ابنها ويجد دبوسا أيرلنديا معلقا على الجاكت الذي يرتديه فيخبرها أنه لو لم يكن يفكر فيها وفي بلده فلماذا يرتدي الدبوس.

يبث ذلك الأمل في قلبها مرة أخرى، حتى تجد صديق ابنها الذي يخبرها أنه بحث عنها كثيرا، وأنه عاد إلى أيرلندا وذهب إلى الدير الذي خرج منه، لكن الراهبات قلن له إن أمه لم تسأل عنه قط وادعين كذبا أنهن لا يعرفن طريقها. وأنه عندما مات كانت وصيته العودة ليدفن في تراب وطنه في ذلك الدير.

إذن ابن فلومينا المفقود كان طوال الوقت هناك في حديقة الدير على بعد خطوات من طريقها في الذهاب والعودة للبحث عنه، غضب الصحافي جدا وعندما عادر إلى أيرلندا هدد الراهبات بأنه سيفضح ما فعلنه، وأخيرا سمحوا لفلومينا بأن تزور قبر ابنها، فلومينا التي وجدت في زيارة قبر ابنها عزاء على سنوات الحرمان والبعاد، ذلك الدور الذي أدته بمهارة «جودي فينش» بحزن عميق وتجسيد للفقد.

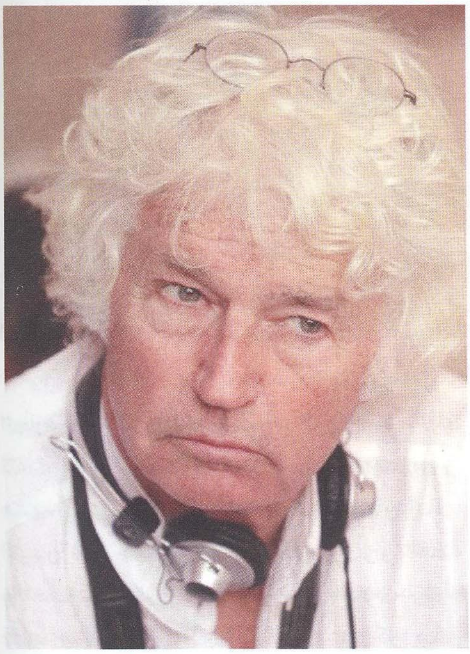
في نهاية الفيلم تسامح فلومينا الراهبات بإيمان كاثوليكي، الراهبات اللائي بررن قسوتهن بأن بعض نصوص الكتاب المقدس ترى أن الأم التي وقعت في الخطيئة لا تصلح لتربية الأبناء، بينما ينظر الصحافي في عين الراهبة الكبيرة ويقول لها إنه لا يسامحها أبدا على ما فعلت. وتكتفي الأم بأنها التقت بابنها أخيرا... حتى لو كان بزيارة قبره.

الفيلم إنتاج صيني فرنسي مشترك بلغت ميزانيته 40 مليون دولار

المخرج الفرنسي جون جاك أنو... يرثي ذئاب منغوليا

صَنعَ المخرج الفرنسي الشهير «جون جاك أنو» (71 عاما) الحدث، عند عرض فيلمه الأخير «طوطم الذئب» أو «الذئب الأخير le dernier loup»، في الصالات السينمائية الفرنسية والصينية، في أواخر الشهر الماضي، وهو من إنتاج صيني فرنسي مشترك ضخم، قاربت ميزانيته الأربعين مليون دولار، وعلى الرغم من أن صاحب فيلم «سبعة أعوام في التيبت» (1997)، ممنوع من دخول الصين بسبب فيلم «التيبت»، فقد قبل تحويل رواية «طوطم الذئب» إلى عمل سينمائي، بعد اعتذار مخرجين صينيين، بسبب صعوبة التعامل مع الذئاب. وفي عمله الجديد واصل «أنو» شغفه بتصوير عالم الحيوانات، وهو الذي أخرج من قبل فيلم «الدب» (1988)، وفيلم «شقيقان» (2004) عن النمور.

هشام بن شاوي
ناقد- المغرب



المخرج الفرنسي جون جاك أنو

شكلت رواية «طوطم الذئب» ظاهرة في الصين، فقد أثارت الكثير من الجدل إبان صدورها في عام 2004، وتعد الأكثر قراءة بعد «الكتاب الأحمر الصغير» لماوتسي تونغ، ترجمت إلى حوالي ثلاثين لغة، وصدرت ترجمتها العربية في 2010 عن الدار العربية للعلوم- ناشرون، وفازت هذه الرواية الصينية بعدة جوائز أبرزها جائزة آسيا الأدبية عام 2007، وكاتبها أستاذ للعلوم السياسية في جامعة بكين، نشرها تحت اسم مستعار: «جيانغ رونغ»، وتكمن أهمية الرواية في أن صاحبها، وبعد تعمقه في دراسة سلوك الذئاب، تأكد أن المنغوليين استمدوا طباعهم من الذئاب، فقارن بينهم وبين الصينيين، واكتشف جوهر القوة في الشخصية المنغولية، وبؤس الخنوع الذي يعيشه ملايين الصينيين، كما شاطر المغول في تبجيل رمز الذئب: «ينبغي أن يعد رمز الذئب واحدا من أعظم الموروثات الروحية التي خلفتها الإنسانية، وتحمل قيمة حقيقية. سيكون هناك أمل للصين إذا كان في الإمكان إعادة بناء شخصيتنا القومية من خلال استئصال الأجزاء الفاسدة من الكونفوشيوسية، وتطعيمها بشتلة من رمز الذئب».

ويطرح هذا الفيلم مجددا إشكالية تلك العلاقة الملتبسة بين السينما والأدب، حيث إن المخرج «حرّف» نهاية هذه الرواية المثيرة للجدل، وسطّحها، وهو يمارس سلطته كمخرج، ونتذكر- هنا والآن- رفض ماركيز لتحويل رواياته إلى أعمال سينمائية تغتال مخيلة القارئ.

ففي الرواية، عاد «شن زن» بعد عقدين من مفارقته للسهوب، التي عشقها وأمضى فيها أكثر من عقد، وصدمه مآل السهوب المنغولية، التي تحولت إلى صحاري شاسعة، بعد إبادة عنصر مهم من عناصر التوازن البيئي، وزار مع رفيقه المكان، الذي أخرج منه جراء الذئاب، وأحرق الصفحة الأولى من كتابه؛ أحرق اسمه وعنوان كتابه بعود بخور أشعله لأرواح المدافعين عن السهوب، واعتذر عن تطاوله على نواميس الطبيعة، بينما الفيلم انتهى بتبادل «شن زن» النظرات مع «الذئب الأخير»، الذئب الوحيد، الناجي من الإبادة، وفي السماء، تجسدت سحابة على هيئة ذئب، وقد جعل «جون جاك أنو» موت الحكيم المنغولي معادلا موضوعيا لموت السهوب، التي كانت تطمح بكين إلى تحويلها إلى مراعٍ.

في العام الثاني للثورة الثقافية، وكغيره من طلاب المدينة، الذين كانوا يرسلون إلى الأرياف، تطوع الطالب الصيني «شن زن» للمشاركة في تعليم الرعاة المغول لغة الماندرين، وأساليب العيش المتحضر، عاش بينهم، وأصبح راعيا للغنم، وفتن بسهوب منغوليا الخلابة، ولازم الحكيم المنغولي، واكتشف فن الحياة المغولية، وهما يراقبان الذئاب، التي تعلم منها جنكيز خان فنون الصيد والحرب، وهزم جيوشا كثيرة بعدد قليل من المحاربين. هكذا، أدرك «شن زن» أن الذئاب حيوانات منظمة، ذكية، تعمل بشكل جماعي، وتطيع قائدها، وتنتظر اللحظة المناسبة لكي تنقض على الغزلان الشبعى، بعدما تصير عاجزة عن الركض؛ بفضل خاصية الصبر، لا تضيع رغبتها في الفتك بفرائسها بالتسرع، وتخبئ الذئاب الغزلان في البحيرة المتجمدة.

تأسف الحكيم لأن مشكلة المغول أن تاريخهم كتب بطريقة مشوهة، لأن أعداءهم من كتبه، وتمنى أن يكتب ذات يوم عن حقيقتهم، وحين سأله «شن زن» عن سر تحريره للغزلان الناجية من الموت تجمدا، وإطلاق سراحها، أخبره الحكيم



بوستر فيلم «الذئب الأخير»

بأن الذئاب إذا جاعت ستهاجم الأغنام، مثلما لا يحبذون أن تتكاثر الغزلان حتى لا تلتهم كل العشب في البرية ولا تترك شيئا للقطيع، لذا يتقاسم الرعاة مخزون البحيرة مع الذئاب، دون أن يأخذوا أكثر مما يلبي حاجتهم ويفيض عن حاجة الذئاب، مما يسمح لهم بالصمود حتى فصل الربيع. لكن أحد أفراد القبيلة وشى بسر ثلاجة الذئاب، فنهب التجار كل شيء، وكانت العواقب وخيمة، حيث هاجمت الذئاب قطيع خيول الجيش، التي تركها تحت رعاية القبيلة المنغولية، مما أثار حفيظة القائد العسكري، الذي سعى إلى القضاء على الذئاب بالتخلص من صغارها وزرع الفخاخ، ولم يبال باعتراض الحكيم، الذي اعتبر قتل الجراء يعني الكثير من الأرانب وسناجب الأرض التي ستدمر المراعي، فضلا عن انتقام الذئاب.

بعد معركة ضارية، هلكت كل الخيول في مستنقع ثلجي متجمد، واحتدم الصراع بعد مهاجمة الذئاب الجائعة لقطيع الأغنام، واستخدمت السلطات أقصى أنواع القتل.. أحرقوا السهوب، وطاردوا الذئاب في البرية، ولم يبق سوى زعيم الذئاب، فأمر القائد بعدم إطلاق النار عليه، لأنه أراده حيا، بسبب حاجتهم إلى فراء بلا ثقوب، بيد أن زعيم الذئاب مات من شدة الإعياء، وهو يحدق في خصومه بنبل وعنفوان.

أثناء التطهير العرقي، تبنى «شن زن» جروا صغيرا سرّا، وحين افتضح أمره عاتبه الحكيم، معتبرا ما فعله خزيا لأسلافهم، لأنه حول سيدا إلى عبد، فرد الشاب الصيني بأنه عبد للذئب، لأنه يطعمه ويرعاه، ووضح له الحكيم أن الذئب محارب، وإذا حرمته من القتل، علمته خوف الموت، بينما رحب القائد العسكري بالفكرة، عندما اكتشفوا مخبأ الذئب الصغير، حاول «شن زن» أن يبرر فعلته مستشهدا بقولة للرئيس «ماو» تحض على دراسة العدو للانتصار عليه، ففكر بمراقبة الذئب عن قرب، في حين عارض الحكيم فكرة استيلاد كلاب ذئبية، ثم لجأ الجنود إلى نصب كمين للذئاب بربط الجرو في الساحة، منتظرين قدوم الذئاب لنجدته، متربصين ببنادقهم، لكن الذئاب، راقبتهم من عل، ثم انسحبت في هدوء، واعتبرت ابنة الحكيم ما يفعلونه مضيعة للوقت، لأن الذئب الصغير لا يجيد لغة القطيع.

عند الرحيل، بحثا عن مراع جديدة، رفض الذئب الصغير مغادرة المكان، كما رفض الأكل، ولم يطلق «شن زن» سراحه، كما اقترح رفيقه، لأن الذئب لا يجيد الصيد، وعند وصولهم إلى البحيرة البكر، فوجئ المنغوليون بأن السهوب المحيطة بها اجتاحها وافدون جدد، بمعدات زراعية، ولم يبال القائد العسكري، المكلف بالقضاء على الذئاب، باحتجاج الحكيم، الذي رأى أنهم سيفسدون أرضهم، خفيفة التربة، وغير الصالحة للزراعة.

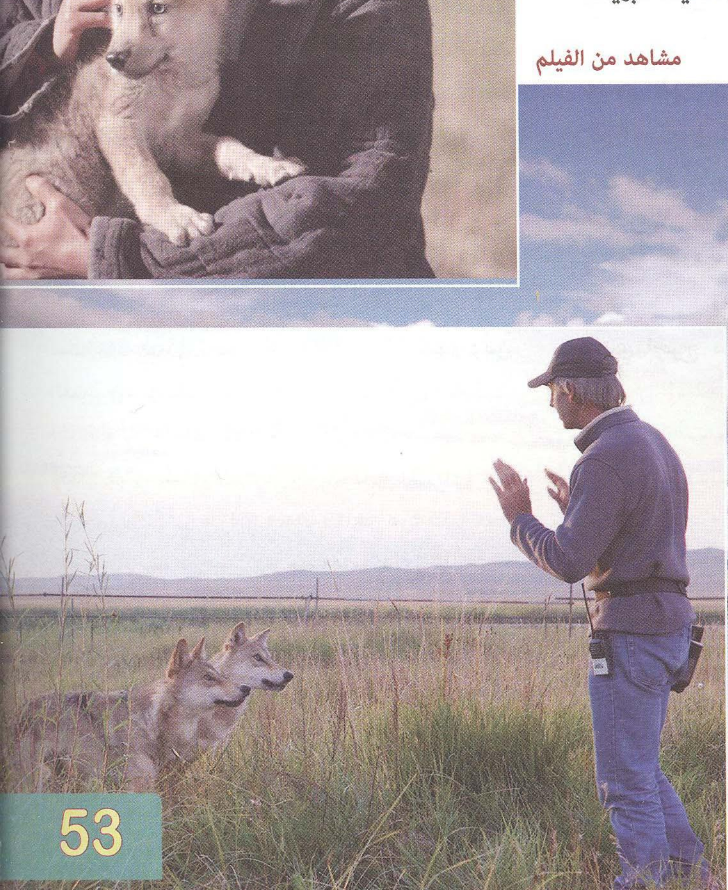
وبدأت عملية صيد جائر للطيور البرية، كحلقة أولى من مسلسل تدمير السهوب الخلابة، بينما كان «شن زن» يتولى تدريب الذئب الصغير على كيفية التعامل، مستقبلا، مع الحياة البرية، لكي يتفادى الفخاخ، والطرائد الملغومة، وعلمه السباحة في النهر.

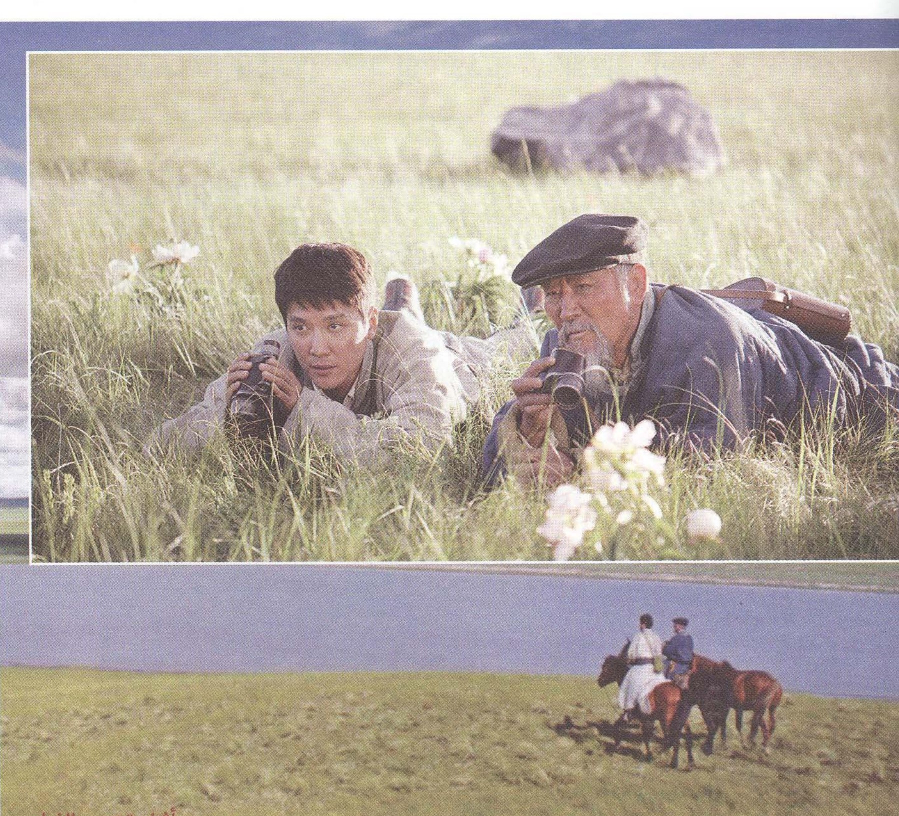
بعد القضاء على الذئاب، زار «شن زن» الحكيم، وهو يحتضر، وتأسف الشاب لأن كل الذئاب ماتت، فرد عليه الحكيم : «ليست جميعها، ذئبك حي»، وفارق الحياة، ودفن وفق طقوس المنغوليين.. تركت جثته في العراء، لأن المغول لا يدفنون موتاهم، بل يمنحون لحمهم للبرية. وفي طريق عودته إلى المدينة، سمع «شن زن» ورفيقه عواء ذئبه الصغير، فابتهج، وركض ناحية الصوت المحبب، تبادلا نظرات ذات معنى..

فيلم «الذئب الأخير» قصيدة سينمائية تحتفي بقيم ومعتقدات المغول، الذين كان يُنظر إليهم كقبائل بدائية من طرف الحكومة الصينية، ويدين - على مدار ساعتيْ السرد الفيلموغرافي- جرائم/ سياسات الثورة الثقافية، التي انتهكت عذرية السهوب، ودمرت البيئة الطبيعية. وقد أفلحت الكاميرا في التقاط تعابير نظرات الذئاب، والتي تشي ببراعة المخرج في استنطاق الحيوانات وتصويرها، ولا ننسى تلك المشاهد البانورامية الساحرة للسهوب الصفراء والخضراء، المتلونة حسب الفصول، وكذلك مشاهد الصراع الضاري مع الذئاب.



مشاهد من الفيلم





أثناء تصوير الفيلم



منذ أن كتبها الشاعر الفرنسي شارل بيرو ونُشرت العام 1697 صارت مَحل استلهامِ السينمائيين

«سندريللا 2015».. مأزق التراث مع العقل العصري

يظل التراث باقيا في ذاكرة الشعوب، حاضرا في وجدانها رغم تقادم السنين، لارتباطه بذوق وفهم الشريحة الكبرى من الناس. غير أن التراث يواجه مأزق التواؤم مع العصر، حتى لا يتحول إلى تراث متحفي، ولا يكون مجرد ذكرى تمر عليها الأجيال من دون أن يكون له أثر في الحياة اليومية. وفيلم Cinderella «سندريللا» (٢٠١٥) يبرز عددا من القضايا المهمة التي تحيط بهذه القضية على نحو شديد النصاعة.

هادي محمد
ناقد - مصر

إن سندريللا أسطورةٌ قديمةٌ جدًا يعودُ تاريخُها إلى القَرن الأوّل قَبل الميلاد. وهي حكاية عالمية. حيث نجدها في معظم ثقافات العالم القديمة، وتراث الأمم المختلفة، بمنظورات متباينة، يحمل كل منها بعض ملامح المنطقة والبيئة التي خرجت منها. ولا أدل على ذلك من وجودها في التراث الخليجي، حيث تتمثل سندريللا في حمدة الطفلة اليتيمة التي تعيش مع زوجة أبيها القاسية، حيث تمثلت جنية سندريللا في علاقة حمدة بالسمكة فسيكرة التي أطلقتها ذات مرة إلى البحر، كما يتمثل حفل الأمير الوسيم في حفل بيت الشيخ الكبير. والتماثل الغريب في جميع الحكايات المتعلقة بسندريللا، المتمثل في الحذاء الذي فقدت البطلة فردة منه وهي تهرب من مكان الحفل، صحبه تباين صورة الحذاء، فكان في حكاية من الزجاج الشفاف، وفي حكاية ثانية من الذهب الخالص، بينما كان - في مفهوم آخر - من نفس أحذية الشعب الذي يتناول الحكاية، ولعالميتها وانتشارها حظيت حكاية سندريللا بما لم تحظ به حكاية تراثية أخرى من النشر والتجسيد الفني، وخاصة من قبل الشركات المنتجة للأفلام السينمائية.

يحكي فيلم Cinderella «سندريلا» (2015) عن الفتاة إيلا، التي يتزوج أبوها التاجر مرة ثانية بعد وفاة والدتها، فترحب إيلا الحريصة دائما على دعم والدها، بزوجته الجديدة وابنتيها في منزل الأسرة، ولكن عندما يتوفى الأب على غير توقع، تجد إيلا نفسها تحت رحمة عائلة «جديدة» تملؤها الغيرة والقسوة.

وعندما تلتقي إيلا بشخص غريب وجذاب يصطاد في الغابة، لا تعرف أنه هو حقا أمير المملكة وليس مجرد كيت المتدرب في القصر كما قدم نفسه، فتؤمن بأنها وجدت أخيرا روحا مشابهة لها. ويبدو حظها على وشك التغير عندما يستدعي الملك الفتيات غير المتزوجات في المملكة، من أجل حضور الحفل الملكي الراقص في القصر، الأمر الذي زاد آمال إيلا في رؤية المتدرب كيت مرة أخرى. غير أن زوجة الأب تمنعها من الحضور وتمزق الثوب، الذي أعدته لنفسها من مخلفات الأم، بكل قسوة. في الوقت نفسه يضع الدوق الأكبر خطة لإحباط آمال الأمير في جمع شمله مع إيلا، ويقوم بدعم زوجة الأب الشريرة.

غير أنه كما في كل الحكايات الخيالية تأتي المساعدة من امرأة متسولة طيبة، تقدم على تغيير حياة سندريللا إلى الأبد، متسلحة بثمار قرع العسل وعدد من الفئران إضافة إلى عصا سحرية.

السيناريو

يفتتح الفيلم بمقدمة طويلة، تفصل الظروف التي أحاطت بإيلا (ليلي جيمس) منذ سن مبكرة، حيث ربتها والدتها (هايلي أتويل) على الاعتقاد في وجود السحر، وإقامة علاقات صداقة مع العديد من الحيوانات وخاصة الفئران. وهكذا عاشت إيلا خلال العقد الأول من عمرها (لعبت لويس ويب دورها كفتاة شابة) حياة جميلة. وعندما سلبها المرض والدتها، غالبت هي ووالدها (بن شابلن) أحزانهما وتوافقا معا، وهي تنفذ وصية أمها: «لتتحلين على الدوام بالشجاعة والمروة». وحين تزوج الأب من السيدة تريمين (كيت بلانشيت) أرملة أحد المعارف رحبت إيلا بأعضاء الأسرة الجدد بحرارة، على الرغم من المواقف غير الودية لبنتي زوج الأم أناستازيا (هوليداي جرينجر) ودريزلا (صوفي ماكشيرا)، وحاجتها إلى حماية أصدقائها الفئران من قط زوجة أبيها لوسيفر. لكن حين يموت أبوها بعد فترة وجيزة من الزواج، يتكشف موقف السيدة تريمين الحقيقي وطبيعتها القاسية والغيورة، وتوقها إلى المال، مما دفعها إلى الاستغناء عن الخدم وإجبار إيلا على القيام بكل ما كانوا يفعلون، بل وعدم السماح لها بتناول الطعام مع الأسرة. والأسوأ من ذلك، إعطاء غرفة إيلا لبنتيها، مما اضطرها إلى العيش في العلية، ولتجنب برودة الجو، نامت بالقرب من الموقد، ليغطي السخام وجهها، وتسميها بنتا زوج الأم «سندريللا»، الاسم الذي أطلقته عليها السيدة تريمين، وسلمت به هي نفسها.

باختصار باتت إيلا تحت رحمة زوجة الأب المتجبرة المستبدة، التي تهينها وتعاملها كخادمة. مما استدعى تدخل الجنية (هيلينا بونهام كارتر) لتوفر لها فرصة حضور حفل فتيات المملكة، حيث سيختار الأمير (ريتشارد مادن) من سيتزوجها. وكانت سندريللا قد قابلته، من دون تكاشف، حين تظاهر بأنه «متدرب» يعيش في القصر، بينما لم تقدم أي تفاصيل عن ظروفها، لكنها طلبت منه آنئذ عدم قتل الأيل الذي يصيده، فقدر لها ذلك وانبهر، بل سحر بجمالها وطيبتها ونظرتها

إلى الحياة، وعندما أتي الوقت لاختيار عروسه، لم يستطع التفكير في غيرها. على الرغم من أن والده، الملك (ديريك جاكوبي) مصاب بمرض عضال، والدوق الأكبر (ستيلان سكارسجارد) يحبذ زواج التحالف السياسي من أميرة، ولا يروق له زواج الحب.

ظهرت الساحرةٌ العظيمةٌ لتجعل سندريللا ترتدي أجمل الثّياب والأحذية، وصنعت لها عربة ساحرة، ونبّهتها بضرورة العودة إلى منزلها قبل منتصف الليل، لأنّ مفعول السحر سينتهي في تمام الثّانية عشرة. وعندما وصلت سندريللا الحفل أعجب الأمير كثيرا بجمالها، وغرقا في الرقص والحديث، ليقرّر أن يختارها زوجة له، وتنتبه سندريللا فجأة إلى الساعة، فإذا بدقائق معدودة تفصلها عن الثانية عشرة، فتترك الأمير وتركض مسرعة للعودة إلى منزلها، لكنها تتعثّر، فتقع منها فردة حذائها. وهكذا يتقرّر أن يأخذها الرسل للبحث عن صاحبتها في كل البيوت.

لم تدخل فردة الحذاء قدم أيّ من فتيات الناحية، إلى أن وصل الرسل إلى بيت سندريللا، فجرّبت أناستازيا ودريزلا ارتداءها لكنّهما فشلتا، فسأل الرسل إن كان في البيت أخريات فأجيبوا بأنه ليس هناك إلا الخادمة، التي لا تليق لزواج الأمراء.. لكن مع الإصرار على قياسها فردة الحذاء بدت على مقاسها تماما. تذكّرها الأمير حين رآها، وعرف أنّ سندريللا هي الفتاة الّتي كانت تجلس معه، وأخبرها بأنه يريد الزواج منها، فوافقت.

الفنيات

التزم السيناريو تماما بنص صنع نسخة حية من نسخة الرسوم المتحركة الكلاسيكية «سندريلا» (1950)، فيما عدا اهتمامه بتطوير دور كيت بلانشيت زوجة الأب القاسية، إذ قدم الخلفية الدرامية لأنسنته: موت الزوج الحبيب، والخوف الحقيقي من أن تجوع هي وبناتها دون رجل يرعاهم. وقد أعطى ذلك الأمل في أن تأخذ القصة وجهة «استكشاف محدودية وبؤس خيارات اضطرار النساء للاعتماد على الزواج في تأمين المعيشة والارتقاء الاجتماعي». لكن الأمر وقف، بدلا من ذلك، عند تبرير شراسة تريمين، وإدانة الطموح فهو المحرك نحو الشر، ومن هنا سلامة موقف بطلتنا، الخالية من كل طموح في المقابل، وبالتالي تمثيلها الخير المطلق. ومع ذلك كانت بلانشيت - كما كتب أحد النقاد كالكرز على رأس الكعكة - إذ قامت بدور زوجة الأب الشريرة ببراعة، فجعلت قسوة زوجة الأب «لذيذة»، ونجحت في الأداء المتوازن، مما جعل من مكر زوجة الأب شيئا مسليا وظريفا، على الرغم من عالمها الحزين ومسحة اليأس الكامنة. ويرجع الفضل في ذلك إلى السيناريو الذي جعل لشخصيتها أبعادا متعددة: المكيدة والإغراء والجو الخانق و...، فهي سيدة مصابة بخيبة الأمل لكونها أرملة لزوجين رغم صغر سنها، كما أنها تربي ابنتان تتصفان بالغباء والحمق، ومن هنا كان غضبها من جمال ورقة إيلا أمرا طبيعيا. وفي هذا الإطار نجح كاتب السيناريو كريس ويتز في الدمج بين السحر والواقع بانسيابية فائقة.

هذا بينما اهتم المخرج كينيث برناه بمختلف العناصر الفنية، خصوصا أنه مخرج مخضرم نجح في تقديم عدة أفلام عن أعمال شكسبير، حتى بات الكثيرون يصفونه بمخرج الكلاسيكيات، لهذا راق له الإخلاص في الحفاظ على «عالم» فيلم الكرتون الذي أعجب به العالم كله في حينه، مستهدفا جعل الكثيرين يشعرون بالحنين إلى الماضي ويتذكرون أيام طفولتهم، خصوصا أن العمل يعد أحد أهم وأبرز وأشهر كلاسيكيات ديزني. ومع ذلك نجح برناه في تقديم سندريلا بشكل مختلف ومميز على نحو من الإنحاء في تركيز جهده الإبداعي على القضايا التقنية من قبيل الاختيارات الموفقة للممثلين مثل كيت بلانشيت وليلي جيمس و...، ولطاقم الفيلم عامة، والتركيز على الديكورات والإكسسوارات وأزياء الأبطال وماكياجهم، إضافة إلى الأجواء المحيطة بهم. وفضلا عن تصوير أغلب المشاهد في استديوهات بينوود في باكينجهامشير بإنجلترا، وما يمكن أن تتيحه التكنولوجيا من إمكانات مبهرة لا حدود لها، فهناك قصر بلاينهايم وقصر وندسور والكلية البحرية الملكية القديمة وبلاك بارك، مما ساعد في إحساس المشاهد كأنه يعيش في عالم خالص من الخيال. هذا إلى جانب أن برناه فرض في بعض الأحيان جو الفكاهة مع فن التمثيل الإيمائي.

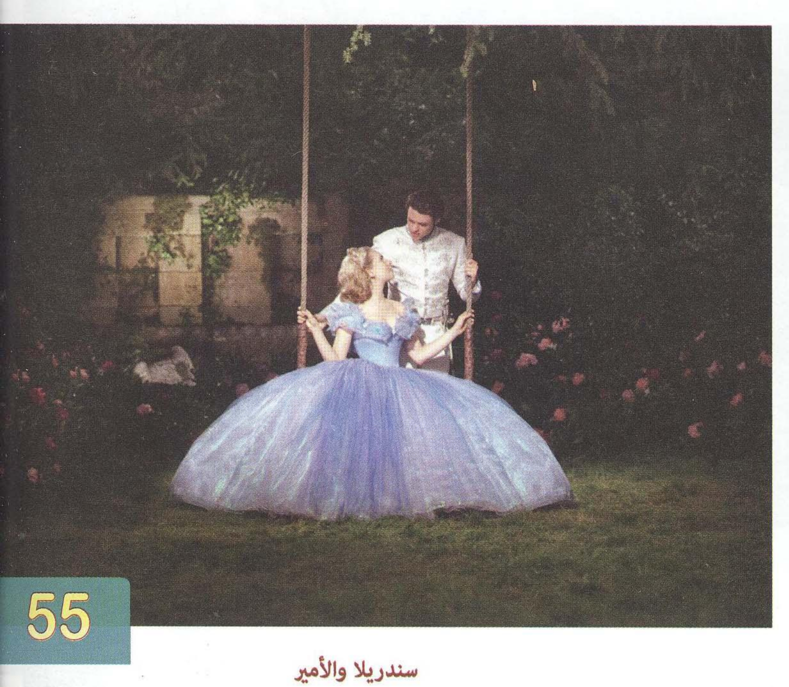
الفيلم بالتأكيد إنجاز هائل من منظور تقني، التأثيرات المرئية، التصميم، الأزياء، والمونتاج، والألوان التي لا تشبه أي شيء شاهدناه في العالم الحقيقي. فثوب سندريلا الهائل ينطوي وحده على 50 ظلا من ظلال اللون الأزرق. كل شيء أكثر جمالا مما يمكن تصوره، من القصر الريفي الخيالي، إلى العربة الذهبية بنقوشها الخرافية، إلى الحفل الراقص الأسطوري في فخامته وأبهته. وحدث ولا حرج عن تصميم ساندي باول - الحائزة على ثلاث جوائز أوسكار - للأزياء. كل كادر تقريبا آية من آيات الجمال يضفي عليه من يتحركون في إطاره بهاء ليس بعده بهاء.

ومن هنا يشكل «سندريلا 2015» تجربة مثيرة بالنسبة إلى المشاهد، بكل هذا الغرق في الأبهة والفخامة والموسيقى، الذي شكل انتصارا جماليا لا يبارى. لكن ماذا عن إخراج الحكاية التراثية الشائعة في أعمال مختلفة الرؤى ومختلفة المفاهيم ومختلفة اللغات، مما يتيح مبررا أشمل لتكرار الإنتاج، وبخاصة مع اختلاف العصور، وحتى يكون للعمل أثر إيجابي فاعل في الحياة.

رؤية متخلفة

إن نسخة ديزني الأولى تختلف كليا عن النسخة الأصلية للأخوين جريم، فبينما لجأت ديزني إلى ابتكار فكرة الجنية التي تساعد سندريللا، لم يكن في النسخة الأصلية أية جنيّة، بل كانت هناك شجرة مزروعة بجانب قبر والدة سندريللا تصلي عندها كل يوم، وفي أحد الأيام وجدت تحت الشجرة ثلاثة فساتين راحت ترتديها في الحفلات. وبخصوص ابنتي زوجة الأب اللتين أرادتا إثبات أن


حفل الرقص الشهير الذي تركت فيه سندريلا حذائها


سندريلا والأمير

الحذاء لهن بأي شكل، ذهبت القصة الأصلية إلى أن إحداهن قامت بقطع أصابع قدميها والأخرى بقطع كعبها، بينما صورت ديزني أنهما حاولتا ارتداء الحذاء وفشلن فحسب، كما تغاضت عن أن الطيور راحت تنقر أعينهن عند حضورهما يوم زفاف سندريللا.

وفي عمل حديث ابتكر مخرج آخر طريقة لتقديم الحكاية بأسلوب أكثر عصرية، حيث استبدل الحذاء المفقود بالهاتف المحمول، فلم يحتج الأمير إلى البحث عن سندريللته في البيوت بقياس أقدام الفتيات (مع المبالغة اللامعقولة بألا يدخل الحذاء إلا في قدمها)، وإنما استخدم التقنية الحديثة، عن طريق الهاتف، ليعرف حقيقة الأمر عن أميرته الغامضة التائهة ويكتشف الطريق المؤدي إليها.

ولم يقف أمر الاختلاف عند الأمور الثانوية، فأحد المخرجين عمد إلى التخلص من معيار «البيضاء الجميلة» في أحد أفلام سندريللا فأوكل دورها إلى فتاة سمراء اللون، تملك قدرة مبهرة على الحديث، كما تبرع في العمل والغناء. وكان اختياره مبنى على إشراك الأجناس البشرية التي يتكون منها المجتمع الأمريكي وجذبهم إلى الفيلم، فجعل الأمير من الجنس الآسيوي وأمه الملكة من الجنس الأفريقي، بينما كان الملك من العرق الأبيض، فكأنه طمح إلى تجسيد الوحدة الأمريكية.

وما نقصده مما سبق أننا لسنا أمام نص مقدس من الضروري الالتزام بحرفيته، وبخاصة في عصر جديد من حيث ظروفه الاجتماعية وقيمه، وليس جمالياته فقط، ولعل مشهدا واحدا يقودنا إلى إيضاح ما نعنيه تحديدا.

جيل جديد من الحالمات

لنتذكر مشهد فيلم «فروزن» حيث تقوم أونا وهانس بجولة في القصر معا خلال حفل تتويج إلسا الراقص، وهناك مشهد مماثل في سندريلا.

وبينما أسفر التطور الدرامي في «فروزن» عن تحول تام، ليظهر الأمير هانس كوغد كان يكذب على الأميرة أونا، التي تزوجت في النهاية مواطنا أثبتت التجربة إخلاصه وتألقه وصدق حبه، وليس مجرد أمير. فقد جاء الأمر سندريللا، من ناحية أخرى، كردة أبعد ما تكون عن صدق وعصرية «فروزن»، وليس فروزن وحده.

فالأميرة في «ملكة الثلج والصياد» (2013) ترتدي حلة من المدرعات وتحارب من أجل حقوقها وحقوق مملكتها. وشركة «بيكسار» تجيب لنا عن أسئلة: هل من السهل أن يغير الإنسان ما اعتقد أنه قدره؟ وما المفهوم الحقيقي للشجاعة؟ و... في جديدها Brave، وهو مغامرة ملحمية مثيرة عن ميريدا الأميرة الاسكتلندية، التي ترفض أن تخضع للأعراف والتقاليد القديمة لمملكتها، لتغير قدرها في رحلة ملحمية مثيرة مملوءة بالسحر والغرابة، دون رهبة من المشاكل، مما يجعلها في خلاف دائم مع أمها الملكة إلينور، التي ترى أنه يجب على الفتاة أن تكون أكثر تحفظا.

لقد كان «فروزن» علامة في هذا الباب، فلم يقف بنا عند الرومانسية الساذجة في أحلام الأميرة عديمة التجربة، وانتظارها المنقذ الذي يحل فجأة في صورة فارس على ظهر حصان مع هانس، وفند هذه الصورة حين راح كريستوف يؤكد لأونا بعد أن حدثته عن حكايتها (هل وددت الارتباط بواحد في نفس يوم لقائك الأول به؟ دون أن تختبري حبه وصدقه وتعرفي عادته و...؟ إنك لا تعرفين شيئا عن الحب الحقيقي!)، فعبر الفيلم إلى الرومانسية الواعية، حيث تنسج معرفة الاختبار والتضحية، قصة الحب بين الأميرة والشاب كريستوف، الذي عمل على مساعدتها وإنقاذها وإنقاذ بلدها. ذلك فضلا عن مفارقات السلوك غير المستقطب، المستند إلى المعاني الإنسانية الممزوجة بجو الإثارة والتشويق، حيث الأخوة والولاء والانتماء والتضحية والأمان والحب والشجاعة والصبر، وأيضا الانتهازية والاستغلال والخيانة وما إلى ذلك. وقد جاء ذلك في معالجة جديدة خطت خطوات معتبرة في الاقتراب من السحر المعنوي والتأويل النفسي الحياتي للحكاية، ابتعادا عن السحر الأبيض والأسود، فقد غابت عن «فروزن» تماما - خلافا لحكاية أندرسن - «ملكة الثلج» الشريرة مع الشيطان صانع المرآة التي تقلب صور الخير إلى شر، كما حولت المعالجة الترول الأشرار في الأصل إلى خبراء في فهم الحب الحقيقي يقدرون بمعرفتهم على مساعدة البشر، وإزالة سحر ما يحدث في رؤوسهم، وإرشادهم إلى السر الأعظم الذي يضع حدا للمآسي، وهو أن ما ينزل بالقلب من عطب لا يقدر عليه إلا التأثير الساحر لفعل الحب الحقيقي.

بعد «فروزن» (2014)، وارتباطا به كما اجتهدت ديزني في الدعاية، باتت تضمن نجاح «سندريللا» التجاري، فالناس في شوق إلى أن يروا شيئا من رائحة أميرات «فروزن» المقدامات ومحتواه العصري، ومن هنا يمكن اعتبار «سندريللا» نجاحا ثانيا لـ «فروزن»، لكن لا علاقة له هو نفسه بجيل أميرات «فروزن» و«ملكة الثلج والصياد» و«شجاعة»... اليقظات المدافعات عن حقوقهن وحقوق ممالكهن. لقد وقف التجديد في «سندريللا» عند الأبعاد الجمالية، بينما تعداها جيل «فروزن» إلى الأبعاد الاجتماعية والقيمية الخلاقة الجديدة.

إن فيلم «سندريللا» مبهر ولامع جدا، لكن من على السطح الذي يخفي تحته نظرة فاسدة متخلفة عن المرأة السلبية الخانعة، حيث لا يفلح المتطفلون المتعجرفون الثلاثة في تعكير صفو سندريللا.. لا شكوى عند إجبارها على الخروج من غرفة نومها والنوم في العلية، ولا عند إجبارها على أن تطبخ لهم وتعمل كخادمة ولا عند... (في مفارقة حتى مع وصية أمها: «لتتحلين على الدوام بالشجاعة والمروة») بل ما يقرب من التحليق في الهواء فرحة. إحساس ذليل لا يتوقف عن مقابلة الإساءة بالابتسام إلا للضحك أو الغناء! الإمعان في قبول كل ضيم انتظارا للسحر الذي ينقلها إلى الأمير، الذي سينقذها من كل شرور الدنيا. ومجرد عودة إلى حكاية الأمير الوسيم والفتاة الجميلة اللذين يقرران قضاء حياتهما معا على أساس لقاء عابر. النظرة التي تخطاها العصر، ويجب ألا يعتقد فيها حتى طفل صغير، لأنه لا نصيب لها من أدنى تحقق، رغم «النيولوك» المبهر لليلي جيمس.

إن فيلم «سندريللا» الباذخ الجمال عن المرأة التي تسمو بالمعاناة وتخسر بالدأب والطموح، مجرد «دقة قديمة» من منظور التناول العصري للتراث حتى يكون فاعلا في الحياة لأن يقود ملايين الفتيات إلى التوحد بقوة مع سندريللا، التي تقابل الأذى بانتظار الساحر الذي يرى استحقاقهن أكثر مما أتاحته الظروف لهن.



تميز لافت للديكور والأزياء والتأثيرات المرئية

عُرض الفيلم أول مرة عام 1965 ونال 5 جوائز أوسكار وبيعت 20 مليون نسخة من ألبوم أغانيه

كتاب جديد يكشف أسرار فيلم «صوت الموسيقى»

كثيرة هي الأفلام التي حققت نجاحا جماهيريا على مدى تاريخ صناعة السينما في هوليوود، لكن تلك التي تحولت مع الزمن إلى أعمال أسطورية وأصبحت جزءا من وجدان المشاهدين عبر أجيال مختلفة، قليلة نسبيا. ومن المؤكد أن فيلم «صوت الموسيقى» واحد من هذه الأعمال.

افتتح الفيلم عام 1965 وحصل على خمس من جوائز الأوسكار، بما في ذلك جائزتا أفضل فيلم وأفضل مخرج، كما حقق أرباحا طائلة على شباك التذاكر بما جعله يحتل المرتبة الثالثة في قائمة الأفلام الأعلى دخلا في تاريخ السينما في أمريكا لا يسبقه سوى فيلمي «ذهب مع الريح» و«حرب الكواكب». وبيع من ألبوم أغنيات الفيلم نحو 20 مليون نسخة. وفي عام 2001، أعلنت مكتبة الكونجرس ضم الفيلم إلى السجل القومي للأفلام السينمائية بوصفه عملا متميزا ثقافيا وتاريخيا وفنيا.

فايزة المصري

ناقدة - واشنطن



توم سانتوبيترو المؤرخ والناقد الفني ومؤلف كتاب صوت الموسيقى



المشهد الافتتاحي للفيلم نجح في اجتذاب عيون المشاهدين وأسر قلوبهم

المفارقة المدهشة أن النقاد استقبلوا الفيلم بمواقف تراوحت بين النقد السلبي والفتور، بل إن بداية هذا العمل ذاتها كانت بكل المقاييس متعثرة وغير مبشرة. فلسبب ما لم يتحمس أحد لقصة فيلم غنائي تدور أحداثه في النمسا فوق جبال الألب. عندما سمع «برت لانكستر» نجم هوليوود اللامع في منتصف القرن العشرين أن «ايرنست ليمن» يعكف على تحويل قصة صوت الموسيقى إلى عمل سينمائي قال: «ياإلهي، يبدو أنه في حاجة شديدة للمال!»، وعندما عُرض على الفنان جين كيللي إخراج العمل رد على الطلب بقوله: «ابحثوا عن شخص غيري يقوم بإخراج هذا الغُثاء». بل إن الشركة المنتجة للفيلم، فوكس القرن العشرين، كادت تتراجع عن مشروع الفيلم بعد الخسارة المادية التي تكبدتها بسبب فيلم «كليوباترا» بطولة اليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون، والذي قدمته في العام نفسه ولم يحقق النجاح المرجو على شباك التذاكر.

وبمناسبة مرور نصف قرن على افتتاح صوت الموسيقى في دور العرض في أمريكا وحول العالم، قدم الناقد والمؤرخ الفني «توم سانتوبيترو» المزيد من الأسرار وما وراء كواليس الفيلم في كتاب جديد بعنوان «صوت الموسيقى».

قصة حقيقية

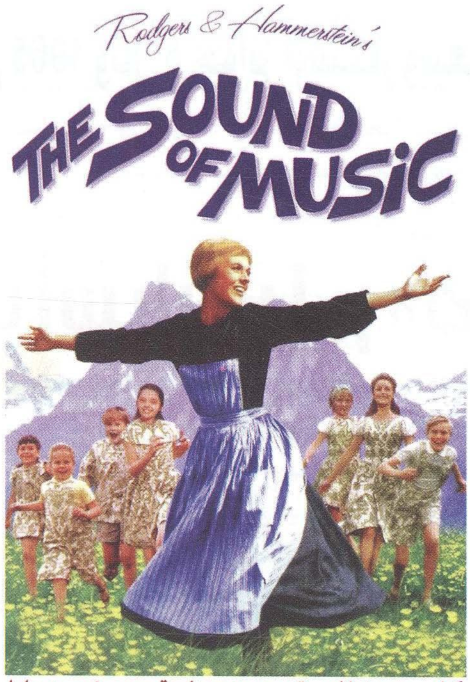
من الحقائق المعروفة أن الفيلم مستوحى من مسرحية استعراضية بالعنوان ذاته، وكلا العملين، المسرحي والسينمائي، يستند إلى قصة حقيقية عاشتها أسرة نمساوية، ونشرت عام 1949 في كتاب «صوت الموسيقى» من تأليف «ماريا فون تراب» بطلة القصة الحقيقة.

يدور الفيلم في فترة الحرب العالمية الثانية ويتلخص في أن الفتاة ماريا تدخل الدير، لكن حبها للغناء يجعلها موضع انتقاد الراهبات اللاتي يشجعنها على ترك الدير والعمل كمربية عند «جورج فون تراب»، ضابط في البحرية النمساوية، وهو رجل أرمل وله سبعة أبناء. وتنجح ماريا من خلال الموسيقى والغناء في استمالة هؤلاء الأطفال وتغيير مواقفهم العدائية تجاهها، كما تقع في حب سيدها وتتزوجه. وعندما يغزو النازي النمسا ويطلب من ضابط البحرية «فون تراب» أن ينضم للقوات الغازية، يتظاهر بالموافقة، لكنه يقرر الهرب بأسرته من النمسا. وتتخذ الأسرة من حفل غنائي تشارك فيه ستارا تنجح من ورائه في خداع جواسيس القوات المحتلة والهرب بعيدا.

من برودواي إلى هوليوود

في عام 1659 ظهر «صوت الموسيقى» كعمل مسرحي غنائي في برودواي وحقق نجاحا لا بأس به. قامت بدور «ماريا فون تراب» فيه الفنانة ماري مارتن. يقول «توم سانتوبيترو» إن النجاح الكبير الذي حققه العمل المسرحي واكتساحه لجوائز توني المسرحية أغرى هوليوود بتقديم القصة في صورة فيلم سينمائي.

يقول: «في البداية تم عرض دور البطولة الرجالي في الفيلم؛ ضابط البحرية «فون تراب»، على عدد من النجوم من بينهم شون كونري وبنج كروسبي وريكس هاريسون، بيد أن أيا منهم لم يوافق على القيام بالدور. وبرغم أن كريستوفر بلمر وافق عليه في نهاية المطاف، فإنه لم يكن متحمسا، وكانت مواقفه فاترة جدا حتى أثناء التصوير. ويقال إنه لم يكن ودودا بالمرة في تعامله مع الأطفال المشاركين في الفيلم، بل لم يتبادل أي أحاديث جانبية مع أي منهم وراء الكاميرا، على العكس من «جولي أندروس» التي قامت بدور «ماريا». فقد وقع الأطفال في حبها منذ اليوم الأول وكانت دائمة اللهو والأحاديث والغناء معهم سواء أمام الكاميرا أو وراءها. وربما كان الأمر في مصلحة الفيلم، إذ انعكس ذلك على صدق الأداء، فكانت هي فعلا المربية الودودة وكان هو الأب المتباعد الذي يرهبه أطفاله.

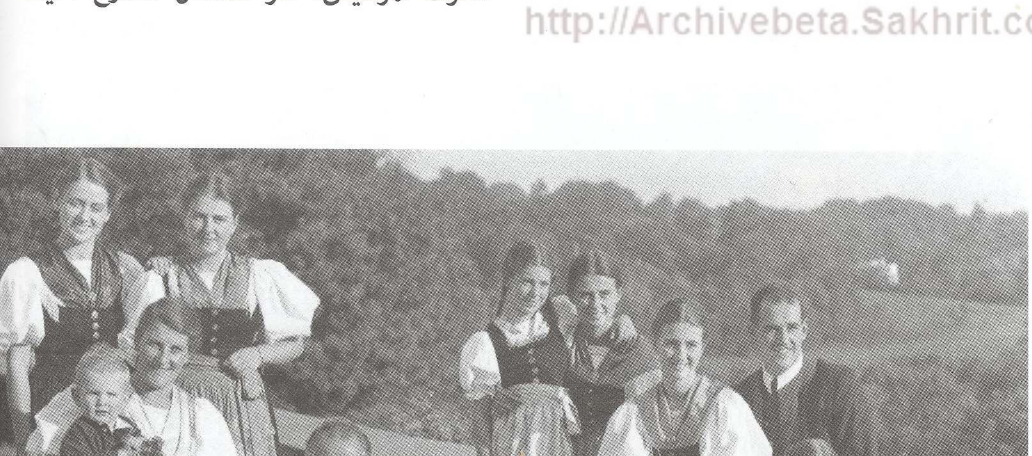


كتاب «صوت الموسيقى» يصدر بمناسبة مرور خمسين عاما على عرض الفيلم في دور العرض في أمريكا وحول العالم

دور المربية

ولم تكن الفنانة «جولي أندروس» هي الأخرى الاختيار الأول أيضا للقيام بدور المربية «ماريا». يقول مؤلف الكتاب: «في البداية فكرت الشركة المنتجة في الفنانة «جريس كيللي»، ثم «دوريس داي» التي كان تعليقها عند الاعتذار عن عدم قبول الدور أنها «أمريكية» جدا، بدرجة ستجعلها غير مُقنعة عند أداء دور مربية أوروبية. ثم اقترح البعض أودري هيبرن لكن سرعان ما انتبه الجميع للممثلة والمغنية البريطانية الصاعدة حينها جولي أندروس التي كانت قد حصلت لتوها على جائزة الأوسكار عن دورها في فيلم «ماري بابنز»، فوقع الاختيار عليها لأنها أصغر سنا، وأقل أجرا».

أهم مفارقة يثيرها النجاح الأسطوري لفيلم «صوت الموسيقى» هو التناقض الصارخ أحيانا


صورة لأسرة ضابط البحرية النمساوي فون تراب الحقيقية عام 1941



مؤلف الكتاب يقول إن أغنيات الفيلم كانت سببا قويا في نجاحه وشعبيته عبر أجيال متتالية من المشاهدين

بين رأي النقاد وتفضيل الجمهور. فمعظم النقاد المرموقين استقبلوا الفيلم بالكثير من السلبية بمجرد افتتاحه في سينما ريفولي بمدينة نيويورك في الثاني من مارس من عام 1965. ففي صحيفة نيويورك تايمز مثلا تحدث الناقد الفني بوسلي كراوثر عن قصة رومانسية ركيكة وأداء مفتعل من جانب الأطفال وإخراج تقليدي. وكتبت الناقدة جوديث كريست نقدا لاذعا وصفت فيلم «صوت الموسيقى» بالعمل اللزج!

ومع ذلك نجح الفيلم جماهيريا. ويعتقد مؤلف الكتاب أن ظروف أمريكا السياسية الداخلية والخارجية في سنوات الستينيات كانت من العوامل المهمة وراء هذا النجاح الجماهيري غير المتوقع للفيلم.

يقول: «لعل خيبة أمل الأمريكيين بسبب حرب فيتنام وبسبب التوتر العنصري ومظاهرات حركة الحقوق المدنية التي سادت مطلع سنوات الستينيات جعلت الأمريكيين متعطشين لفيلم من خارج هذا السياق يحكي عن علاقات رومانسية وأسرية تدور في جو من الروح الوطنية. بعبارة أخرى كان «صوت الموسيقى» الفيلم المناسب لمزاج شعب سئم الحروب والمظاهرات. ثم انتقلت عدوى نجاح الفيلم من أمريكا إلى دور العرض في جميع أنحاء العالم، باستثناء بلدين فشل فيهما الفيلم جماهيريا فشلا لا نظير له وهما المانيا والنمسا، ربما لأن الناس هناك كانوا يعرفون بالفعل قصة عائلة فون تراب وسئموها، أو لتعاطف مع النازية كان لايزال مستترا، ومن ثم لم تكن قصة العائلة النمساوية الهاربة من النازي جديرة بالإعجاب أو حتى المشاهدة».

يؤكد مؤلف الكتاب أيضا أن أغنيات الفيلم لعبت دورا مهما في تعلق الجماهير صغارا وكبارا بالفيلم، كما يعتقد أن تصوير المشاهد الخارجية كان عاملا آخر من عوامل النجاح الجماهيري للفيلم.



بوستر «صوت الموسيقى»

يقول: «يُفتتح فيلم «صوت الموسيقى» بمشهد من الجو للريف النمساوي الخلاب، ثم تنساب الموسيقى بمصاحبة صفير الهواء، في الوقت الذي تبدأ فيه الكاميرا في احتضان «جولي أندروس» التي تدور في نشوة مع الطبيعة والموسيقى. كان هذا المشهد أول ما صافح عيون المشاهدين وبث في نفوسهم السكينة فبدوا مهيئين لاستقبال ما سيأتي به الفيلم من أحداث».

ولاتزال شركات السياحة النمساوية تتسابق في تنظيم جولات في المناطق الطبيعية التي تم فيها تصوير معظم المشاهد الخارجية للفيلم في مدينة سالسبرج النمساوية.

وقد حاولت هوليوود استنساخ النجاح الجماهيري الهائل الذي حققه «صوت الموسيقى»، فراحت في النصف الثاني من الستينيات ترصد ما يُقدم على مسارح برودواي من أعمال ناجحة وتحولها إلى أفلام سينمائية من ذلك مثلا «دكتور دوليتيل» و«وداعا مستر تشيبس» و«كاميلوت»، لكن أيا من هذه الأعمال السينمائية المستوحاة من مسرحيات استعراضية لم يحقق القدر المرجو من النجاح مثلما حقق «صوت الموسيقى» ومن بعده في أواخر الستينيات فيلم «فتاة مرحة» بطولة «بابرا سترايسند».

هكذا تمر خمسون سنة ولاتزال أصداء «صوت الموسيقى» تملأ الآذان، وكما يقول المؤرخ والناقد الفني توم سانتوبيترو فإن كل عوامل النجاح التي توافرت لهذا العمل سبقها شيء مهم لا يمكن تفسيره هو ببساطة حسن الحظ.

رصدت ملامحه في كتاب الإعلامية الكويتية أمل عبدالله

الموال في الوطن العربي .. صفحات من تراث لا ينضب معينه



توجد بعض الكتب التي تشعر عندما تقرأها أو تنتهي من الاستمتاع بما تحتوي من أفكار ورؤى جديدة بأنه ينتابك بعض من الراحة الذهنية والمتعة الفكرية، خاصة الكتب التي تجعلك تعيش التراث الشفاهي بكل جماله وتلقائيته، فذكاء الإنسان العربي البسيط وفطنته وتجربته الحياتية، وهذا الزخم الكبير من العادات والتقاليد يجعل الحكمة تجري على شفاههم بموهبة خارقة. إن كانت تأخذ أمثلة شعبية أو أبيات شعر تتغنى. يرتوي منها الوجدان الجمعي للشعوب وتتطاير هذه الأغنيات أو الأمثال الشعبية إلى البلدان القريبة بل إلى العالم أجمع.

جمال عمر

ناقد - مصر



الإعلامية أمل عبدالله

من ضمن هذه الكتب التي توقفت أمامها كثيرا كتاب «الموال في الوطن العربي» للكاتبة والإعلامية الكويتية أمل عبدالله التي طافت على جناح الموال في أنحاء الوطن العربي لتقطف للقارئ هذه الزهرات اليانعة التي يتضوع منها عطر الأحباب الذين تركوا لنا هذا التراث الكبير لتقدم لنا أجمل ما في الموال وتعيد على أذهاننا أهمية هذا النوع من الفن الذى يحمل عدة رسائل إلى المجتمع إن كانت سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، وقبل أن أتطرق إلى ما يحتويه هذا المنتج الثقافي بكل ما فيه من معرفة وإدراك لواقعنا العربي المأزوم لاحتياجنا إلى نظرة تأملية في هذا الطرح الفلسفي لنعيد قراءة هذا الواقع الذي يخيم على بلادنا العربية بكل ما يحمل من مآس وحزن ودماء تنزف تخضب هذا التراب الطاهر بدماء زكية لأطفالنا الأبرياء وعجائزنا ونسائنا وشيوخنا بدلا من أن نحنوا عليهم بالحب والعطف والحنان نلقي بهم في أتون المعارك الخاسرة، فالكل خاسر لأنها أوطاننا العربية، ونحن العرب الذين نقوم بحرث وخراب هذه الأوطان والديار.

وقبل أن أتناول قراءة ما يحتويه الكتاب كانت لنا وقفة مع الكاتبة الكبيرة والإعلامية البارزة، فهي أحد مؤسسي فرقة المسرح الكويتي عام 1964، وأسست أيضا مسرح الأمل بجهدها الخاص، حيث قدمت أكثر من نص مسرحي، وهي أحد الوجوه النقدية، فقد تخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحية، وعملت لسنوات رئيسة لقطاع الدراما الإذاعية وقامت بتدريس مادة الفن الإذاعي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وهى عضو باتحاد كتاب الكويت، وعضو مؤسس باتحاد المنتجين العرب وباحثة في التراث العربي. من مؤلفاتها: «عبر الأثير»، «حوار من أجل الغد»، «أغاني النساء في الخليج وتوظيفها في المسرح».

تحدثنا معها عن تجربتها في الفن الشعبي وعشقها لهذا الفن خاصة الموال الذى أصبح الخوض فيه صعبا ويحتاج إلى مجهود كبير ومضن في نفس الوقت، فقالت: يعد الموال أحد أهم فنون الأدب الشعبي العربية الواسعة الانتشار بين العامة على وجه الخصوص، وهو من هذا المنطلق يمثل ركيزة أساسية من ركائز ثقافتنا الشعبية العربية ووسيلة مهمة من وسائل نقل وإنتاج المعرفة واكتساب الخبرة وترشيد السلوك وصياغة الوجدان، وقد جذب «الموال» في البداية اهتمام الدارسين، ولكن باعتباره فنا انحرف في التعبير والصياغة عن القواعد المرعية والقوالب التقليدية التي يعتد بها داخل حدود الكلاسيكية الشعرية العربية ، ولقد أدى هذا التناول بمرور الوقت إلى تكريس النظرة المتدنية إلى «الموال» شأنه في ذلك شأن الإبداعات الشعبية الأخرى، فانصرف الشعراء الرسميون عنه حتى أصبح في النهاية وثيق الصلة بالعامة وبأساليب حديثهم ومناهج تفكيرهم وطرائق

تعبيرهم، ولو أن شعراءنا ونقادنا التفتوا منذ البداية إلى هذا الفن العربي الخالص وشعروا بأنه نتاج إحساس فطري بالفنون لا تغلفه الشكليات أو الجماليات، لما أحوجتنا الحاجة الآن إلى تقليد الشعر الأوربي بدعوى الحداثة، ونحن لدينا التراث، فأين كانت أوروبا عندما كان يتغنى البسطاء منا بالمواويل في رحلات البحر في الخليج وفي الأراضي الخضراء في دلتا مصر وصعيدها وفي جبال الشام وكافة بقاع الأرض العربية في حزن أو فرح وفي جد أو لهو، ولما كان الموال رافدا من أهم روافد تطور شعرنا العربي وعاملا من عوامل نهضتنا الأدبية فقد شكل لي هاجسا ملحا دفعني أن أمضي الكثير في البحث لإثبات أن هذا اللون من الفنون الشعبية ، هو دليل قاطع على أن العرب هم العرب أحاسيس ووجدانا وكلا متوحدا في إقبالهم على الشكل التعبيري المبسط الذي يمثله الموال.

يعرف شوقي عبدالحكيم الموال الأحمر في كتاب «الأغنية الشعبية الفولكلورية» عندما يقول: وتتبدى فواجع ومواجع شعوبنا غائرة الجروح والعلل إلى أقصى وأقسى مدى يمكن تصوره في الموال الأحمر، ذلك الذي مجاله الجوهري هنا هو البنية الاجتماعية الطبقية في مجتمعات قائمة ومشادة - بالضرورة - على كل ألوان القهر وتصانيفه (ص 17)، أيضا يضيف أحمد رشدي صالح في كتاب« فنون الأدب الشعبي »مسارا آخر حينما يقول: لقد صار الموال - من بين فنون الشعر الشعبي - الأكثر انتشارا على ألسنة الرواة والجمهور، ولعل هذا يرجع الى أنه فن مختصر استخدم في شتي الأغراض. ويكمل رؤيته الأدبية التراثية عن الموال والنظام الغنائي للموال، وإن خلف طريقة الأغنية والبكائية الشعبيتين إلا أنه لا يبتعد عنهما كثيرا، وقد لبث على حاله في المدينة، يناغي في عواطفنا، رابطة قومية موحدة، فالموال هو هذه الأغنية الشعبية المصرية التي تتميز بشمولها لذوق الفلاحين والمدنية وتتميز بطابعها العام » (ص 173/172).

وعلى هذا النسق التراثي المشبع بالدلالة والمفردة الدارجة أحيانا أو العامية تتبدى المعاني تلفها فصاحة البيان وذكاء الإنسان البسيط الفلاح والعامل والصنايعي والحرفي كل في بيئته ينسج أغانيه ومواله بكلمات الشجن الحزين الضارب في وجدان الإنسانية، لكى يعبر بصدق عن همومه وقضاياه التي تطحنه بقسوة الزمن، فيعزف على أوتار الحنين أو التحنين مواله الذى يتوهم أنه يسري عنه ويطبطب مآسيه ويهدهد أشجانه.

استطاعت الباحثة أمل عبدالله أن تبحر في عوالم هذا الموال بكل أشكاله وأنواعه على مستوى البيئات المختلفة والمجتمعات المتعددة في اللهجات والعادات والتقاليد وتقدم للقارئ بعض النماذج التي تعبر عن هذه الشعوب العربية من خلال الموال حينما تقول: ها هو بحثي الذي أود أن أقول من خلاله كلمة، هي أن الموال هو ذلك الفن الشعبي الأصيل الذى يحرك الحس ويغمر الوجدان بموجات من الشعور الفياض والذي يعبر بصدق عن الأحاسيس التلقائية والموهبة الفطرية. وتؤكد على رؤيتها البحثية في صيغة تعريف الموال. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الموال من الناحية التاريخية يعود إلى أوائل القرن الثالث الهجري، وليس إلى فترة أبعد من ذلك - كما يزعم البعض، وأنه من الناحية اللغوية كان فنا شعريا معربا يتوسل باللغة الفصحى في بادئ أمره، ثم شيئا فشيئا أصبح دارج اللغة، وأنه من الناحية العروضية يدخل في بحر البسيط، إذ إن مصراع البيت فيه فاعلن أو فعلن أو فعلان، أما من الناحية الشكلية فقد كان يتألف من أربع شطرات متجانسة القوافي، ثم تطور بعد ذلك إلى الأشكال المتعددة التي نعرفها الآن. وقد قامت الكاتبة بتقسيم أجزاء الكتاب في عناوين عدة تناولت سمات وقضية الموال على مستوى الوطن العربي، فكانت البداية في مسألة المصطلح والتعريف والنشأة التاريخية - أنماط الموال في المنطقة العربية - أغراض الموال - وظيفة الموال - الموال في الخليج - نماذج من الموال في الوطن العربي.

سوف نتوقف أمام بعض النماذج التي تحمل دلالة الموال من حيث التأثير النفسي والوجداني لدى المتلقي، وأيضا ما يحتويه الموال من قضايا اجتماعية عندما تتخللها حكايات الحب والهوى وما تنتج عن هذه القصص التي يحفظها الزمن ومن أشهر القصص الغنائية المصرية قصة «حسن ونعيمة» التي تعالج قصة حب تم الغدر بالبطل في ظروف فقدت فيها الإنسانية أجمل ما فيها من مشاعر وطيبة، وقلوب سقطت في بئر العفن والخيانة، و«متولي الجرجاوي» وهى تعالج في العرف المجتمعي الانتقام للشرف وكرامة العائلة، و«بهية وياسين» و«أدهم الشرقاوي»، «ويعتبر هذا الموال إحدى قصص البطولات الشعبية ضد الاحتلال الإنجليزي التي شابتها خيانة الصديق لصديقه طمعا في جاه أو مال، وتتجلى الحكاية في هذه الأبيات الجميلة:

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
شبه المؤيد اذ حفظ العلوم وتلوه
ع الحادثة اللي جرت على سبع شرقاوي
يا ميت ندامه انكسر أخضر بايد صحبه
والواطي م الأصل لا تأمنه ولا تصاحبه
يغدر بصحبه ولو كان سبع شرقاوي

تتماهى القصص الحزينة التي تأخذ شكل الموال الأحمر في طياتها الألم واللوعة والفراق والحزن، عندما يتغرب المحبوب وتنأى به الليالي والأيام ويتذكر مراعي الصبابة والهوى، وتلسعه الغربة ويصحو بداخله حنين الوطن. يبدأ في سرد حكايته الحزينة، فالغربة تحتاج إلى الصبر وأن يتحلى الإنسان بالأدب والفضيلة حتى تنقضي فترة الهجر ويعود الإنسان إلى الوطن والأهل والأحبة.

أنا لو شكيت اللي بيه للجبل كان مال
البين عملني جمل واندار عمل جمال
لوى حزامي في ايده وشيلني تقيل لحمال
من الشرق للغرب لفيتها يمين وشمال
أنا من مدينة لبلد عديت بحور وجبال
ودست حافي القدم ع الشوك ودست رمال
وقرشت ملح الشقا وصبرت صبر جمال
وعملت يوم صهبجي، وعملت يوم شيال
وخدمت عند العويل، وخدمت عند العال
ولما طال بي المطال، والحمل مني مال
سمعت طير في السما نادي عليه وقال
علشان يهون العسير، وتعيش بكل كمال
في غربتك يا غريب خلى الأدب رسمال

أخيرا نختم هذه القراءة المتواضعة في هذا البحث المفضي إلى عوالم الموال ونثني على جهد الكاتبة والباحثة أمل عبدالله في اختياراتها واختلاف مآرب الموال على مستوى الوطن العربي، حيث تعدد الرؤى الفنية ومعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من خلال الموال، وكما تقول الباحثة: وهنا ينبغي التذكير بأن فن الموال في منطقة الخليج قد ازدهر في السابق على أيدي شعراء عديدين من مبدعي القصيدة النبطية، لعل أبرزهم في الكويت الشاعر عبدالله الفرج الذي أثرى الحركة الأدبية الكويتية وأثر في المدركات الفنية للعديد من الفنانين في منطقة الخليج بوجه عام.

كوكب سعودي سقط يا أهل الجميل وهوى
والهم بحشاي محرمني نسيم الهوى
والقلب من عقبكم عيا يطيق الهوى
من حيث ظعن الأوده شال فرقاهم
يشبه شعاع الشمس في نور فرقاهم
فارقت ناس علي صعيب فرقاهم
وعاشرت ناس مالي في هواهم هوى

برغم أن البحث الميداني في التراث الشعبي يحتاج إلى جهد كبير ووقت ليس بالقليل فإن حصاد هذا الجهد يجب أن يتم تدعيمه من بعض المؤسسات الحكومية مثل وزارة الثقافة، لأن المكتبة التي تضم كتب التراث الشعبي نجدها قليلة جدا وأغلب هذه المجلدات ناتجة عن أبحاث تم تقديمها لإجازة درجة الماجستير أو الدكتوراه، وذلك لارتفاع التكلفة خاصة النزول إلى ميادين جمع هذا التراث شفاهة من أفواه الحافظين له في البلدان والقرى والنجوع، وأحيانا المحافظات النائية، فيجب وضع خطة لجمع هذا التراث لأهميته الاجتماعية والسياسية والتاريخية.

أخير

طقس الضرورة

يغادر تفاصيل شقته، يمشي متجها إلى منطقة نفوذ الأشياء، يغيب مراقبا منمنمات البيوت، سطوحها، زخارفها، الشارع القابع أمامه، الأرصفة التي تتحمل ضربات أكعب الناس، وعجلات عربات الأطفال.

ربما شاهد امرأة أنيقة تخطو سريعا، لتلحق بموعد قص شعر والدتها، هي تهمس «لا بأس غدا سأنتحر على الأرجح»، أو رجلا يجذبه كلبه لطريق آخر فيقتل ظله ولا يهتم بمحاكمته، أو طفلا وحيدا يفرد ذراعيه، يكبر، يصير شجيرة صغيرة يعلق عطر المرأة بها، ويثب ظل الكلب منها. ربما ابتسم لتسلل رائحة الروايات ورأى في تلك التخيلات قمة «الجدوى» في الحياة وطرف النسيج لحكايات مختلفة تماما.

لا نعرف التخيلات واندياح الصور التي أمسكت «ألبير كامو» وسكنته، ففي صورته متكئا على حافة شرفة شقته، يستند على دفتر كتاباته، يطل هو على الحياة بالأسفل، يبقي دفتره موليا ظهره للمشاهد مطيلا النظر في وجه كامو، عارفا كل تعابير وجهه وكتاباته العميقة، سعيدا بأنه بحيرة/حيز مائي يحوي رشاقة كائناته، نرجسي بانكباب كاتبه على تسكين انفعالاته فيه وآرائه وحده، يجد أهميته كأكثر الأشياء التصاقا بكاتبه العزيز. هكذا يستمر «كامو» على إطلالة «الشرفة» هذه الأثيرة التي هي شرط لا يتزحزح عنه. الوقوف مع دفتر ملاحظاته/البحيرة في الشرفة/الحياة التي تعينه، لتأتي الحكايات المتنوعة، وتأملاته تجاه موطنه الأول «الجزائر» التي أحبها وإن مانع أن تسعى ثورتها للاستقلال التام. وقوفه المطل على الحافة، حاز هديل شرفه وأعطى مخيلته الأفكار ليستدل بها على الطاعون وأسطورة سيزيف والغريب وغيرها من أعمال.

ربما لثبات المكان وانهمار الصور والمشاهدات في ذات الوقت، مغرياتها في الرصد لبعض الكتاب، ففي حين «كامو» يطل على الشرفة، فإن كاتبا آخر يحب لعبة الثبات والحركة، فلا تأتيه هو الآخر أفخاخ القصص والحكايات، راكضة عبر سكك الحواري والأزقة الشعبية، تتلقى مطر المغزى الغزير والفاضح لبلدان شرقنا الأوسط، شخصيات تمتد لتنتحل صوت النهر، غضب العصافير، همس الغراب والمزيد المزيد الموصول بنهايات ساخرة وحادة باهرة، برغم أن لا علاقة لقصصه بما يشاهده عبر نافذة قطار إنجليزي منذ هجرته عام 1891، يجول في المشهد ذهابا وإيابا، لا ثبات إلا لمقعد «زكريا تامر» في مواجهة الحركة وتغيرات اللحظة، ففي لقاء جمعه مع كُتاب، كنت من بينهم، عبر ملتقى «الثلاثاء» في مكتب صديقه الكاتب العزيز «إسماعيل فهد إسماعيل»، قادما من حفل جائزة «سلطان العويس» في الإمارات عام 1002، مارا بالكويت التي أقام بها فترة من حياته، وشى بطقس يحفزه على الكتابة بالبقاء في قطار «يجول» ومحدقا بصور النافذة. هكذا تراءى لي كصياد منصت للخارج العابر عبر صومعته الذاتية. ساهما في حقائب ثرثارة لمسافرين غرباء، مستذكرا - ربما- بعض حكاياته، كقصة «النمور في يومها العاشر»، سيرى نمره الذي تم ترويضه في يومه العاشر كأحد أشهر نصوصه، لا يهب في وجود الجريئين، نمر انصاع لمروّض خبير اختفى جاعلا منه مواطنا ومن القفص مدينة، سيخبره «تامر» أن الحدادين* لا يخافون التماعة أنيابه الخائرة، وأنهم يعرفون ألا طريق لاستعادة الوطن سريعا، وأن مخالب التدمير أيا كانت جهتها لن تجد طريقها للأرواح الناصعة، وأنهم سيرددون في النهاية «سنضحك.. سنضحك كثيرا» **. لن يتنازل «تامر» عن نافذته المتحركة في مواجهة النمور مهما كانت أسماؤها، فهذا القطار وهذا المقعد هما الكوة التي يطل من خلالها على عوالم «تحمل صوته القصصي» الذي لا يفارقه إلا للمقال متحاشيا «صرعة الرواية» و«نجومية الروائي» باعتباره يرى الرواية «فن الثرثرة»، أما كيف يكتب؟ ففي حوار صحافي أفاد بأنه يفتح «قاموس» ويمرر إصبعه (حركة) على الكلمات (الثابتة) ليقبض على كلمة تكون هي مفتاحه الذي يشيّد عليه بناء قصته.

هكذا تتراوح طقوس الثبات والحركة لتهزا الصمت بالصور وتجلبا الأفكار فتنزلق الحكايات من زوايا بعيدة وترصدها عين القلم الخبيرة.. طوبى لهم تأملاتهم وطوبى لنا إبداعاتهم.



استبرق أحمد

كاتبة - الكويت

إصداراتها :

- عتمة الضوء - قصص.
- تلقي بالأشياء عاليا - قصص.
- الأشياء الواقعة في غرفة 9 - نصوص.

رسم وقصيدة

قصيدة: د. حامد المطيري *

لوحة: عبدالله بوشهري **

طَرِبَ الرَّبيعُ لفيلكا يزهو بها

طَرِبَ الرَّبيعُ لفيلكا يَزهو بها
بِقصيدةٍ مَختومةٍ بِدعاءِ
بِقصيدةٍ تجلو الهمومَ حُروفُها
فتبسَّمتْ لغنائهِ بخفاءِ
غَزلاً شدا عندَ اللقاءِ مردِّدا
فتمايلتْ أشجارُها بِحياءِ
والشَّمسُ بازغةٌ تَسُرّ بنورها
هَيمانةَ النِّسرينِ في فيحاءِ
قد جرَّدتْ وقتَ الشروقِ شُعاعَها
كالمشرفيِّ الصارمِ المضَّاءِ
فَجَلا الصباحُ بنورهِ ليلَ الدُّجى
يا مَرحباً بالزائرِ الوضَّاءِ
سَجَدَ السَّحابُ مقبِّلا في أرضِها
رملاً تخضَّبَ عطرُهُ بالماءِ
واستلَّ من طرَفِ العيونِ دُموعَهُ
فتَدافعتْ عَبَراتُهُ بسخاءِ
والماءُ يجري في الرياضِ مُرقرِقًا
وعلى الروابي ماؤُها كوِشاءِ
حَسَرَ النسيمُ لِثامهُ فتَراقصَتْ
أزهارُها في روضةٍ غنَّاءِ
والياسمينُ بكفِّهِ نَضَحَ النَّدى
فَتَساقطتْ مِن خدِّهِ بعناءِ
وشقائقُ النعمانِ هلَّلَ وجهُها
مَلهوفةً للبارقِ السَقّاءِ
والطَّيرُ غرَّدَ فوقَ غُصنٍ ساجعاً
يشدو لإلفٍ هائمٍ بغناءِ
يا سائلي عن فيلكا؛ ما حالُها؟
لا تَصْدَعنْ قلباً هوى برثاءِ
فلقد تجرَّعْتُ الهوى في أرضِها
مِن مُزنةٍ فياضةٍ وطْفاءِ

عامٌ مضتْ أيَّامُه كدقيقةٍ
يطوي اللياليَ دهرُها لِفناءِ
عَهدي بها صَبْغَ الربيعُ رداءَها
غادرتُها في حُلَّةٍ خضْراءِ
واليومَ تَشكو هَجرَها وحَنينَها
كعروسةٍ مثكولةٍ بعزاءِ
يا عاذلي في حُبِّها؛ كُنْ مُنصفاً
ليس الهَوى كروايةِ البؤساءِ
نزَّهْتُ نَفسي عن لواحظِ غيرِها
ومزجْتُ بالرّاحِ الثَّرى لشفائي
من ذا يُضاهي عبقريِّ جمالِها؟
مَن ذا يُبدِّلُ جَنَّةً بِعراءِ؟

فصلُ الخطابِ أُحبُّها؛ لا تعذلنْ
كلِفًا بها؛ قد هام في لَيلاءِ
في أرضها التَّاريخُ شيَّدَ حِصنَهُ
أبراجُهُ كَمنارةٍ شمّاءِ
قَاد الجُيوش لِحربِها مُتَفاخِراً
(إسكندرُ المقدونِ) في الغَبراءِ
من مَغربٍ سارتْ عتاقُ خُيولِهم
تَبغي الفُراتَ بِغارةٍ شعواءِ
قد جرَّدوا عندَ القتالِ صوارمًا
ورماحُهم قد خُضِّبتْ بِدماءِ
ظَهَرتْ على قصرٍ لـ (دارا) خَيلُهم
أسوارُهُ كالصَّخرةِ الصَّماءِ

